Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 1.** Den 1. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine vergleichende Charakteristik

von Franz Brendel. *)

In dem kleinen Dorfe Rohrau in Nieder-Oestreich an der Grenze von Ungarn wurde in äußerst dürftiger Umgebung der große Schöpfer der modernen Instrumentalmusik Joseph Haydn geboren, unter zwanzig Geschwistern der älteste Sohn. Der Vater, ein Wagner, nährte sich kärglich, indem er in seinem Dorfe die Profession ausübte; er war nicht im Stande, seinem Sohne irgend welche höhere Erziehung oder Leitung angedeihen zu lassen. Joseph Haydn war sich selbst überlassen. Der einzige glückliche Umstand für den späteren Tonmeister war, daß der Vater als Handwerksgesell auf der Wanderschaft ein wenig Uebung auf der Harfe sich zu verschaffen gewußt hatte, und später zur Erholung von der Arbeit die Beschäftigung mit diesem Instrument fortsetzte, indem er gewöhnlich den Gesang seiner Frau begleitete. Der Sohn war bei diesen Unterhaltungen zugegen, und das erste, was daher in den Kreis seines Bewußtseins trat, war auf diese Weise die Kunst der Töne; sein Geist erwachte unter Melodien, die sich denn auch so tief in sein Gedächtniß eingeprägt hatten, daß er sich derselben noch im spätesten Alter erinnerte. Es war dies die erste musikalische Anregung, zugleich aber auch die einzige in früher Jugendzeit. Sechs Jahr alt wurde Joseph einem Verwandten, dem Schulmeister in dem benachbarten Städtchen Haimburg zum Unterricht übergeben. Dort erhielt er außer in den gewöhnlichen Lehrgegenständen Unterweisung fast auf allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen, wenn gleich er dabei „mehr Prügel, als zu essen bekam", und es hatte dies die günstige Folge, daß der Meister früh mit dem Material, in welchem er arbeiten sollte, praktisch vertraut wurde. Haydn hat sich bis in sein hohes Mannesalter in ärmlichen Verhältnissen bewegen müssen, und konnte Belehrung nur dann erhalten, wenn zufällig eine glückliche Gelegenheit sich ihm darbot. Endlich, nachdem er Jahre hindurch mit Mühseligkeiten aller Art zu kämpfen gehabt hatte, gelang es ihm durch ein Engagement beim Fürsten Esterhazy sich in eine bessere Lage zu versetzen. Auch diese Stellung zwar war keineswegs glänzend, aber er war zufrieden, weil ihm Gelegenheit zu mannichfacher praktischer Ausbildung geboten war. So dauerten die Verhältnisse fort, bis Haydn eine Einladung nach London erhielt, und der Tod des Fürsten der Annahme derselben kein Hinderniß entgegensetzte. Jetzt erst, von dort aus, wurde er in seinem Vaterlande berühmt, und vermochte sich aus seiner beengenden Lage herauszuarbeiten. In stiller Zurückgezogenheit konnte er von da an bis an seinen Tod ganz der Composition leben. Er starb während der Belagerung Wiens durch die Franzosen, hochgeachtet, ein

*) Aus meinen Vorlesungen über Geschichte der Musik, indeß wesentlich ergänzt und umgearbeitet. F. B.

Mann von europäischem Rufe, aber noch eben so schlicht und anspruchslos in seinem Wesen, wie in jenen Jahren, wo die Verhältnisse ihn in untergeordneten Kreisen der Gesellschaft festgehalten hatten. Nicht eine völlige Verkennung seines großen Genies, und die daraus hervorgehende Unmöglichkeit sich geltend zu machen, ist die Ursache jener früheren Gedrücktheit gewesen. Haydn war schüchtern, und wagte nicht in die Welt herauszutreten. Gluck rieth ihm, nach Italien zu gehen; aber er hatte nicht den Muth, und die patriarchalische Anhänglichkeit an seinen Fürsten kam hinzu, jeden Wunsch, daß es anders sein möchte, im Keim zu erdrücken. Mit Gewalt fast mußte er von Salomon, dem Director des Londoner Concerts, aus seiner behaglichen Ruhe herausgetrieben werden, und es gelang dem letzteren auch dann erst, als Esterhazy gestorben und die Verpflichtungen der Pietät gelöst waren. So zeigt sich größtmögliche Anspruchslosigkeit, klein-bürgerliche Schüchternheit und Behäbigkeit als hervortretende Eigenthümlichkeit in dem einfachen Leben Haydn's. Es ist nicht zu leugnen, daß er nicht ganz frei war von jenem etwas philisterhaften, niedergedrückten Wesen, welches in Deutschland bis in das gegenwärtige Jahrhundert herein vorherrschte, die Künstler früherer Jahre so sehr von denen der Neuzeit unterscheidend; eine gewisse, breite, östreichische Behaglichkeit ist nicht zu verkennen. Diese Aeußerlichkeiten als nothwendige Attribute des Inneren zeigen uns den Componisten in seiner gesammten Geistesrichtung auf einen engeren Horizont beschränkt, zeigen ihn uns befangen in einer noch sehr particulären Weltanschauung. Sein Besitzthum ist ein kleines, scharf umgrenztes; innerhalb dieser beschränkteren Welt aber erblicken wir einen unendlichen Reichthum, eine ewige Jugend und Schöpferkraft.

Mozart war der Sohn eines trefflichen Musikers, des Vice-Kapellmeisters in Salzburg, der, ausgezeichnet als Lehrer, zugleich gewandt und nicht ohne Weltklugheit, der rechte Mann genannt werden muß, um einen solchen Sohn zu bilden und zu erziehen. Auch Mozart's Leben ist einfach, aber dabei innerlich und äußerlich reicher und erfüllter als das Haydn's, dahingeflossen. Mozart war unter weit günstigeren Verhältnissen geboren, und auch später gestalteten sich alle Umstände förderlich für die rascheste Entwicklung seines Genius. Während Haydn nur zufällig Belehrung aufgreifen konnte, wurde Mozart musikalisch erzogen; und während daher jener, gleichwie Händel und Gluck, erst in späteren Jahren sich in seiner ganzen Tiefe erfassen lernte, sehen wir bei diesem in früher Jugend schon ein vollständig entwickeltes musikalisches Bewußtsein, wie bei Wunderkindern, nur mit dem Unterschied, daß bei ihm, diesem ächten Wunderkind, die frühen Blüthen immer herrlichere Früchte brachten, während bei jenem die Verheißungen selten in Erfüllung gehen. Auch äußerlich wird sogleich die glücklichere Stellung Mozart's bemerkbar. Während Haydn lange Jahre sich abmühen mußte, sein Ungeschick zu überwinden, welches ihn hinderte, mit der Welt in Verbindung zu treten, sehen wir Mozart durch den klugen Vater sogleich in die Welt gestellt, und durch die Verhältnisse erzogen. Er verbrachte den größten Theil seiner Jugend auf Reisen, erlangte zeitig Gewandtheit in den neueren Sprachen, und kam mit einer großen Zahl bedeutender Personen in Berührung. So hatte die Welt von den ersten Jahren an schon die Erziehung des Künstlers übernommen. Auch sein Leben ist äußerlich einfach dahin geflossen. Von dem Augenblick an, wo sein Bewußtsein für Musik erwachte, bis an sein Ende, lebte er einzig und allein für seine Kunst, von allem Anderem nur äußerlich berührt, aber zugleich sehen wir ihn doch in einem weit größeren Umkreise sich bewegen, erblicken ihn gestellt auf einen Höhepunkt, von welchem aus er seine Zeit sehr wohl überblicken konnte. Dies erklärt schon äußerlich den umfassenderen Horizont Mozart's, die Vielseitigkeit seines Geistes. Wir sind durch ihn hinausgerückt aus jener engeren, Haydn'schen Sphäre, und das Leben in seiner ganzen Unendlichkeit schließt sich auf. —

Das äußere Leben Beethoven's ist noch einfacher als das Haydn's und Mozart's, und es giebt hier noch weniger Besonderheiten, welche hervorzuheben wären. Das aber ist sogleich zu bemerken, daß die Einfachheit dieses Beethoven'schen Lebens, die Zurückgezogenheit des Meisters nicht eine abgenöthigte, aufgedrungene ist, wie bei Haydn, nicht eine Folge des schüchternen, schlicht bürgerlichen Wesens des Mannes, wie dort, sondern eine frei gewählte, geniale, aus Opposition entstandene, die Zurückgezogenheit eines genialen Sonderlings, der mit der Welt zerfallen. Beethoven tritt uns entgegen als Mann der Freiheit, welcher die Verhältnisse sich unterwirft und von innen heraus dieselben bestimmt; — Haydn wird bestimmt von denselben, Mozart läßt sich von ihnen tragen, Inneres und Aeußeres, freie Selbstbestimmung und äußere Einwirkung versöhnend, schon hierdurch seine Stellung zu seinen Nebenmännern als die der schönen Mitte bezeichnend. Beethoven's Welt ist unabhängig von der bestehenden, und neben derselben. Wie bei Mozart gab sich auch bei ihm frühzeitig, wenn auch nicht in so zartem Alter, das musikalische Genie kund. Schon im 11ten Jahre spielte er Bach's wohltemperirtes Clavier mit Bewunderung

erregender Fertigkeit, eine Leistung, die damals natürlich mehr sagen wollte, als gegenwärtig, wo die Fortschritte der Methode Wirkungen hervorgebracht haben, die der früheren Zeit rein unmöglich gewesen wären. Beethoven's Kurfürst hatte für die erste Ausbildung desselben Sorge getragen. Später sendete er ihn unter dem Charakter seines Hoforganisten nach Wien, um sich dort unter Haydn's Leitung in der Composition auszubilden. Schon einige Jahre früher hatte Beethoven eine Reise nach Wien unternommen, um Mozart's Bekanntschaft zu machen. Er kehrte nach Beendigung seiner Studien, die er bei Haydn's Abwesenheit unter Albrechtsberger fortsetzte, nicht nach Bonn zurück, sondern wählte Wien, das ja die reichste Anregung für sein künstlerisches Streben bot, zu seinem bleibenden Wohnsitz, um so weniger zur Rückkehr Veranlassung findend, als zu Anfang dieses Jahrhunderts der Kurfürst gestorben war, und die Kriegsunruhen nicht einladend für den Künstler sein konnten. Später verließ er die Kaiserstadt nur bei kurzen Reisen in Bäder, oder wenn er ein Sommerlogis auf dem Lande bewohnte. Beschäftigung mit neueren Sprachen, Lectüre historischer und poetischer Schriften bildete die Ausfüllung seiner Mußestunden. Ganz an Wien gefesselt wurde er, wie bekannt, durch die Zusicherung eines jährlichen Gehalts von Seiten mehrerer östreichischer Großen. So blieb er, was auch von seiner zunehmenden Harthörigkeit mehr und mehr geboten wurde, zeitlebens in der vollen Freiheit, über sich und seine Zeit zu bestimmen, sich ganz in sich zurückziehen, ganz seinen Ideen leben zu können, und was seine Beziehungen zur Außenwelt betrifft, diese ganz nach Laune und Willkühr, nach augenblicklichen Stimmungen einzurichten. Mehr als Mozart dadurch in den Stand gesetzt, ganz der Composition zu leben, war auch für ihn die Versuchung zu einsiedlerischer Abgezogenheit und grüblerischer Versenkung, zu starrer und ausschließlicher Beschränkung auf sich, um so naheliegender. So deutet uns das äußere Leben Beethoven's auf eine im Inneren des Individuum erschlossene Welt hin, die unabhängig von und neben der äußeren sich erbaut, eine Welt des Geistes, welche über die bestehende hinausgreift. Sehen wir daher Haydn abgeschlossen in kindlich = patriarchalischen Zuständen, folgen wir Mozart in die bunte Mannichfaltigkeit des Lebens, so werden wir durch Beethoven, den Einsamen, in eine innere Welt des Geistes geführt, eine innere Unendlichkeit thut sich auf, in welcher der Meister, der bestehenden Welt gegenüber, die ausschließliche Wahrheit findet. Alle drei aber spiegeln schon in ihren äußeren Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Zustände und des deutschen Geistes im Laufe des letzten Jahrhunderts.

(Fortsetzung folgt.)

Mehrstimmige Gesänge.

a) Für Männerstimmen.

Jul. Otto, „Burschenfahrten", ein Cyclus von zwölf Bildern aus dem deutschen Studentenleben, Dichtung von J. Otto d. j. (Ernst und Scherz, Original-Compositionen für große und kleine Liedertafeln, Nr. 16 u. 17). — Schleusingen, Conrad Glaser. Partit. 1 Thlr. Jede der 4 Stimm. 10 Sgr.

Der Componist hat schon früher (in Nr. 5 u. 6 genannter Sammlung) einen Cyclus von Bildern, welche die Hauptmomente des Gesanges zum Vorwurf haben, gegeben. Was damals über den musikalischen Werth derselben bemerkt wurde, kann diesmal von obigem Cyclus nicht gesagt werden. Wir finden zwar ansprechende, fließende Melodieen, geschickte harmonische Behandlung darin, allein von poetischem Gehalt, künstlerischem Ernste ist völlig abgesehen, wovon allerdings auch die Dichtung hauptsächlich die Schuld trägt. Die Lieder bewegen sich auf dem Gebiete des Gewöhnlichen, der bloßen Unterhaltung Angehörigen. Es gewinnt sehr häufig den Schein, als lasse sich der Componist absichtlich zu dem Publikum herab, das so gern am Trivialen, an dem, was oberflächlichen, matten Seelen mundrecht ist, ergötzt. Viele Gesänge sind zu lang ausgesponnen; dies tritt recht auffällig in Nr. 8, Manichäerscene, und Nr. 10 u. 11, Bettelstudentenlied, hervor. Wir konnten auch gerade an diesen beiden Nummern am wenigsten Geschmack finden. Das Pathos des Wichsier ist sehr lächerlich; wer wird an eine so unbedeutende Figur so viel Aufwand verschwenden! Man sieht deutlich, daß diese Scene auf Effect berechnet ist; doch warum so viel Lärm um nichts? Bei einer Aufführung, der ich beiwohnte, fand ich gerade das Gegentheil: das Publikum blieb kalt dabei. Die Länge trug dazu ihr gut Theil bei. Wenn ein Effect den andern drängt, wo bleibt da die Wirkung? Das Bettelstudentenlied bewegt sich auch in keiner edlen Sphäre; es ist alles so gemacht, so gewöhnlich; der Anklänge an Dagewesenes giebt es in dieser, so wie auch in anderen Nummern viele, und gewiß hat der Componist, der sich anderwärts schon so tüchtig gezeigt hat, theils noch Fonds genug in sich, Besseres zu geben, theils den Muth, Selbstkritik zu üben.

Einige Entschuldigung dafür, daß die Gesänge, mit wenigen Ausnahmen, auf keiner edlen Basis ruhen, liegt in der ganzen Dichtung, die allerdings auf poetischen Werth keinen Anspruch machen kann, und das Meiste outrirt und forcirt darstellt. Das Ganze ist unzeitgemäß; das Studentenleben der neueren Zeit hat eine andere Gestalt angenommen, deshalb ist es verkehrt, dem Publikum etwas vorzuführen, wofür die Sympathien längst erloschen sind. — Wir wünschen, dem Componisten bald wieder auf besseren Wegen zu begegnen.

Hierbei können wir nicht die Bemerkung unterdrücken, daß wir es nicht für rathsam halten, derartigen umfangreichen Werken eine große Verbreitung unter den Männervereinen zu wünschen, weil das Bessere, Edlere zu leicht dadurch verdrängt wird, und die Stimmen auch doch zu sehr in Anspruch genommen und durch häufiges Singen solcher viele Ausdauer erheischenden Gesänge ruinirt werden müssen. Haben wir früher einmal bei anderer Gelegenheit dem Männergesang das Wort gesprochen, so fühlen wir uns jetzt fast versucht, gegen ihn aufzutreten, nachdem er ganz entschieden eine seiner Natur widerstrebende Richtung angenommen hat. Wir möchten hier vorzüglich drei Gesichtspunkte geltend machen, von denen aus sein jetziges Wesen völlig zu tadeln ist. Erstlich ziehen wir stark in Zweifel, daß er auf die Bildung des Volks unter solcher Gestalt guten Einfluß übe, worauf man doch vorzüglich und allgemein Werth legt. Er hat bereits seine Grenze überschritten, indem er nicht mehr nach Einfachheit strebt, sondern Elemente in sich aufgenommen hat, die ihm, wenn er wirken soll, fremd bleiben müssen. Wir bemerken hier vorzüglich die kunstvoll in einander geschlungene Tonkletterei, worauf viele Componisten es recht absichtlich anlegen, wodurch der vokale Charakter zu Grunde geht, und ferner die unpassende Textwahl, indem man solche Gedichte in den Kreis des Männergesanges zieht, die ihrer Natur nach rein individuell, der mehrstimmigen Behandlung widerstreben. So halten wir es z. B. für einen notorischen Mißgriff, daß C. Zöllner mehrere Lieder aus der schönen Müllerin von W. Müller für den mehrstimmigen Männerchor componirte. Wir fanden uns stets unangenehm berührt, so oft wir sie hörten, trotz mancher Schönheiten, die sie enthalten.

Ein zweiter Gesichtspunkt ist der, daß die Stimmen, vorzüglich die Tenöre, wegen der hohen Tonlage, in der sie zu singen genöthigt sind, ruinirt werden, und man bereits nicht mehr kräftige, sondern fistulirende Stimmen hören muß, wobei einem wahrhaft ängstlich zu Muthe wird. Zu diesem Ruin der Stimmen trägt sehr viel bei das leidige Rauchen und Trinken bei dergleichen Vereinen, was wir ein für alle Mal für unästhetisch halten; ja es gewinnt sogar den Schein einer gewissen Rohheit.

Drittens ist der moderne Männergesang der Zerstörer des vollen Chorgesanges geworden. Dies läßt sich um so weniger ableugnen, je lauter von verschiedenen Seiten her die Klage über das Sinken der eigentlichen ganzen Gesangvereine — denn der Männerchor ist nur selten Chor — sich vernehmen läßt. Es ist dies kein gutes Zeichen, — wiewohl begründet im Geiste unserer Zeit, die mit dem Worte „liberal" auch im Gebiete der Kunst reformiren will. Denn es geht daraus hervor, daß man falsche Begriffe vom wahren Gesang hat und des Sinnes für das Höhere, Größere verlustig geworden. Freilich mag es wohl Vielen angenehmer sein, bei einem Glase Bier „Trink, Kamerad" so recht in *ff* herauszubrüllen, als in Kreisen zu weilen, wo die weibliche Umgebung gefälligere Formen anzunehmen gebietet und edlere Gefühle zu beanspruchen berechtigt ist. Es ist dies unsere volle Ueberzeugung, und wir hoffen die Zustimmung aller derer zu erhalten, die es ernstlich mit der Kunst meinen. —

J. Schladebach, Cantatine (Nr. 2) zum Weihnachtsfeste. Für vier Männerstimmen ohne Begleitung. Zweiter Anhang zu „Ernst und Scherz". — Schleusingen, Conrad Glaser. Partitur 12 Sgr. Jede Stimme 3 Sgr.

Diese Composition zeugt von der Geschicklichkeit des Componisten in der technischen Behandlung und der saubern harmonischen Arbeit; in Bezug auf das rein Musikalische hingegen möchten wir dies Werk weniger gelungen nennen. Wir vermissen einen gewissen weichen Gefühlston, wozu der Text hinlänglich Anlaß giebt; die Melodieen sind unbedeutend, nicht von schlagender Wirkung. Das Ganze scheint mehr das Ergebniß sorgfältiger Arbeit, als eines frischen, nicht durch Reflexion vermittelten Gefühlsergusses zu sein.

Franz Otto, Motette: Heilig, heilig, heilig. Nachgelassenes Werk. 20s Heft von „Ernst u. Scherz", Originalcompositionen 2c. — Schleusingen, Conrad Glaser. Partitur 9 Sgr.

Ein treffliches Werk. Die Einleitung, Grave, C-Moll, bewegt sich in einfachen Accorden, die in ihrer ernsten Haltung von großer Wirkung sind. Hierauf Allegro, C-Dur 4/4, das in seiner energischen Kürze mächtig dahin braust; das zweimalige Solo ist sehr wirkungsvoll angebracht. Wir finden hier keine

harmonischen Kunstgriffe, sondern einfache Accorde, die dem Gemüthe frisch entquollen sind, wie sie der Männergesang erheischt. Das Adagio, Quartett mit Chor, ist eine ganz vorzügliche Nummer. Wiederum einfach, aber wie tief, wie wahr empfunden! Der Antheil, den der Chor daran hat, ist mit vieler Mäßigung angebracht; anfangs nur gering, gleichsam schüchtern, leise, um das Gebet nicht zu stören, bis er endlich, mit fortgerissen von der Gluth heiliger Andacht, mit den Solostimmen sich vereinigt, doch am Schlusse wieder leise derselben sich anschmiegt. Hierauf der Schlußsatz, Allegro, C-Dur $\frac{4}{4}$, wie Anfangs, an das sich eine Fuge anschließt, die in ihrem einfachen, aber wirkungsreichen Thema einen großartigen Eindruck hinterläßt. — Aus diesem Werke ersehen wir, wie man mit einfachen Mitteln Großartiges erreicht. Nirgends finden wir jene spinöse Stimmführung, jene wohlberechneten harmonischen Wendungen, wie sie sich leider im modernen Männergesang nur zu häufig uns aufdringen, sondern Einfachheit, Klarheit, Wahrheit, Großartigkeit. —

b) Für gemischten Chor.

Julius Schladebach, Sängerhalle, Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor, Baß (ohne Begleitung) in deutschen Original-Compositionen. — Schleusingen, Conrad Glaser. Erster Band. Heft 1—6. Jedes Heft Part. 5 Ngr. Preis jeder Stimme 2½ Ngr.

Der Herausgeber verdient großen Dank, daß er sich einem so verdienstlichen Unternehmen unterzogen hat. Nachdem in neuerer Zeit der vierstimmige Männergesang nur zu schnell um sich gegriffen, ist der eigentliche, volle Quartett- und Chorgesang für Frauen- und Männerstimmen mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden, ist es nun an der Zeit, wieder umzulenken und dem wahren Chorgesange seine Rechte einzuräumen. Durch oben genannte Sammlung wird denen, welche sich für den ganzen Quartettgesang interessiren, ein reichlicher Vorrath dargeboten, und zwar nach den verschiedensten Richtungen hin. Die Wahl ist mit großer Umsicht gemacht. Wir haben uns mit vieler Sorgfalt der Durchsicht der einzelnen Gesänge unterzogen und des Trefflichen recht Vieles gefunden. Natürlich verdient auch hier das Eine vor dem Anderen den Vorzug. Suche daher Jeder dasjenige sich aus, was seinem Wesen am entsprechendsten. So empfehlen wir die Sammlung allen Freunden des Gesanges auf das Angelegentlichste.

Dr. Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Die zweite Abtheilung (Solospiel, Solo- und Chorgesang, Gesangcomposition) fand am 19. Dec. statt. Eröffnet wurde dieselbe mit Hummel's Septett, der erste Satz von Joseph Ascher aus London, das Andante und Finale von Louis Drouet aus Coburg gespielt; Ersterer zeigte Fortschritte, ließ jedoch Sauberkeit und vornehmlich sicheres Tacthalten immer noch vermissen; Letzterer befriedigte in dieser Hinsicht mehr und löste überhaupt seine Aufgabe gelungener, ohne indeß, wie es schien, gegen früher bedeutende Fortschritte an den Tag zu legen. Der ganzen Ausführung dieser Sätze fehlte sowohl technische Reife als künstlerische Darstellung, die Instrumente stimmten nicht gut zusammen, namentlich störte die Bratsche öfters durch unreine Intonation. An Claviervorträgen kamen ferner zu Gehör: Stephen Heller's Uebertragung der Schubert'schen „Forelle" durch Auguste Remde aus Weimar, und Concertvariationen von Henselt (Op. 11) durch Rudolph v. Amenda aus Hasenpoth in Curland. Die Schwierigkeiten dieser Compositionen vermochten die Spieler keineswegs zu überwinden; weßhalb wählten aber auch dieselben nicht Werke, die ihren Kräften angemessen sind? Wurde der Vortrag des Heller'schen Werkes durch große Befangenheit und Unruhe beeinträchtigt, so geschah den anderen durch Selbstgefälligkeit und zügelloses Einstürmen Abbruch. Reichlich für diese Vorträge entschädigte der des bekannten Duos „Hommage à Haendel" von Moscheles durch Vera und Nathalie v. Pogojeff aus St. Petersburg; die Ausführung war in der That sehr gelungen, voll Lebendigkeit und nicht ohne Verständniß; das Zusammenspiel in allen Tonschattirungen gleich gut, der Vortrag überhaupt von vielem Talente und Fleiß zeugend; wir dürfen mit Recht Bedeutendes von den beiden Spielerinnen erwarten. Endlich kam durch Drouet, Ascher, v. Amenda und Michel de Sentis aus Warschau ein Doppelduett für zwei Pianoforte von Moscheles, „Contraste" genannt, wirkungsvoll zur Ausführung. — Violinvorträge brachte der Abend zwei. Zuerst Variationen von David, gespielt von Nicolé Szpakowsky aus Charkow in Rußland, sodann Adagio und Rondo von de Beriot, gespielt von Franz Seiß aus Dresden. Der erstgenannte Spieler hatte sich ein bei weitem für ihn zu schweres Stück gewählt, drum war es eine natürliche Folge, daß er's nur unbefriedigend zur Erscheinung brachte; sein Ton entbehrt zur Zeit noch des Adels, sein Spiel der Reinheit; auf diese, wie auf Veredlung jenes richte

er hauptsächlich sein Augenmerk, um vorwärts zu kommen. Franz Seiß vermochte, ungeachtet dessen, daß er ganz zum Schluß des Abends spielte, dennoch das Interesse der Zuhörer lebhaft für sich zu gewinnen; die Bildung seiner rechten Hand ist sehr gut, darum sein Strich so sicher, sein Ton so kernig und gesangvoll. Möge sich sein Talent recht glücklich weiter entfalten! — Was nun die Gesangscompositionen betrifft, an deren Ausführung sich namentlich Ida Mohr aus Amsterdam, Henriette v. Bastineller aus Münster und Ida Buck aus Eutin betheiligten, so bestanden dieselben in zwei einfachen Liedern mit Pianofortebegleitung, einem Duett für zwei Sopranstimmen (ebenfalls mit Pftebegl.) und drei Gesängen für Chor. Erstere waren: „Freundes Sehnsucht", von Auguste Remde componirt, und Nic. Lenau's „An den Wind" von Christian Johannsen aus Kopenhagen componirt. Beide Lieder waren ansprechend, das erstere einfach-natürlicher als das letztere, wiewohl dieses trotz der nicht unumgänglich nöthigen Wiederholung der letzten Textzeile verständige Auffassung bekundete. Das Duett „Nächtliche Fahrt", von Joseph Ascher, war geschickt gemacht, wie jedoch schien, ursprünglich für eine Stimme allein berechnet. Dasselbe Gedicht hatte Pauline Friedheim aus Cöthen für Chor gesetzt; sie trug mit dieser Composition den Preis über Alle davon und wurde damit so beifällig aufgenommen, daß der Gesang von neuem begehrt ward; die Auffassung des Gedichtes war sinnig, die Töne enthielten Leben und Charakter; hervorzuheben ist außerdem die gute Führung der Männerstimmen zum Schluß des zweiten und vierten Verses, so wie die wirkungsvolle Verbindung des dritten Verses mit dem folgenden. Wir müssen die Composition als eine interessante bezeichnen. Auch der des Uhlandschen Gedichtes „Im Herbste" von Paul Ernst Denntler aus Danzig ist im Allgemeinen gewandte Stimmführung, melodischer Fluß nachzurühmen; die Behandlung des Gedichtes für Chor ist nicht begründet, der Inhalt nicht durch Töne entsprechend wiedergegeben; sonst aber kam die Composition jener von Pauline Friedheim am nächsten. Außer diesen beiden Gesängen in Chor hörten wir noch Hoffmann von Fallersleben's „Morgenlied", componirt von Sarah Samson aus dem Haag; der Schluß des zweiten Verses ist als die gelungenste Stelle zu bezeichnen, dagegen als verfehlt, unmotivirt der des vierten Verses, welcher die Wirkung nicht erhöht, sondern schwächt; im Uebrigen ist die Anlage und Ausführung des Ganzen lobenswerth. — Ueberblicken wir noch einmal das an diesem Abend Gebotene, so stellt sich auch diesmal das Resultat günstig heraus: der eine Clavier-, der eine Violinvortrag und die beiden näher bezeichneten Compositionen berechtigen zu schönen Hoffnungen für die Zukunft.

D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

J. Schmitt, Op. 325. 50 leichte Tonstücke mit Fingersatzbezeichnung. Schuberth u. Comp. 2s Heft. ½ Thlr.

Kurze Sätzchen mit bekannten Melodien. In den folgenden Heften möge die linke Hand besser berücksichtigt werden.

Fr. Kreun, Op. 10. Leichte Melodieen. Tobias Haslinger. 30 Kr. C.M.

Sehr gewöhnlich und leicht.

C. F. Brunner, Der kleine Pianist. 100 Uebungsstücke in fortschreitender Schwierigkeit für die ersten Anfänger des Pianofortespiels. Offenbach, Joh. André. Heft 2 u. 3. à 54 Kr.

Wir berufen uns auf die Recension in Nr. 9 vor. Bds. dieser Blätter, wo das 1ste Heft bereits besprochen ist. Die vorliegenden Hefte, außerdem daß sie nichts Neues bieten und trivial im höchsten Grade sind, bringen auch noch eine Menge unverantwortliche Fingersatz-Fehler u. s. w.

Chr. Immler, Op. 10. Die schönen Jugendtage. Leichte und gefällige Stücke mit Fingersatz und mit alleiniger Anwendung des Violin-Schlüssels. Offenbach, Joh. André. 54 Kr.

Der Einfall, für Anfänger Stücke im Violinschlüssel zu schreiben, ist nicht übel, allein dieselben müssen nur mit Plan

geordnet, instructiv und mit richtigem Fingersatze versehen sein Bedingnisse, die diesem Hefte mangeln. Schade, daß Hr. J. nicht ernster zu dieser Bearbeitung geschritten, er hätte im instructiven Fache eine Lücke ausfüllen können.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

C. T. Brunner, Op. 107. Trois petits Rondeaux sur des motifs favoris. Nr. 1. Norma de Bellini. Nr. 2. Zampa de Herold. Nr. 3. Torquato Tasso de Donizetti. Peters. 3 Hefte, à 12 Ngr.

„Du nennst die Sachen schlecht! Wie darfst du's aber wagen,
Da du nicht altersgrau, solch' freies Wort zu sagen?"
Wohl ist das Wagniß groß, doch wirst du, Freund, bekennen,
Noch zehnmal größer wär's, wollt' ich nicht schlecht sie nennen!

F. Beyer, Op. 92. Heures de Loisir. Collection de Rondeaux sur des Danses favorites. Schott. Nr. 1 bis 3, à 45 Kr.

Vollständig assortirtes Maculaturlager, neue Folge, Lieferung 1.

C. Lewy, Op. 22. Im Walde. Intermezzo. Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Gewöhnlich, ohne irgend Interesse zu erwecken, und dabei ein Schluß, der uns auf den Gedanken brachte, ob nicht der Comp. vielleicht schwerhörig ist.

C. Lewy, Op. 23. Freuden der Kindheit. Intermezzo. Wien, Müller. 30 Kr. C.M.

Der Composition nach müssen die Eindrücke von des Comp. Kindheits-Freuden sehr unerquicklicher Natur gewesen sein.

Fr. Hünten, Op. 152. Rondeau sur un Thême de l'opera Le Bouquet de l'Infante, de Boieldieu. Peters. 18 Ngr.

Ref. kann versichern, obgleich er durchaus nicht zu den Verehrern dieses Comp. gehört, daß ihm nach den beiden vorhergehenden Compositionen die vorliegende ordentlich erquickend vorkam! Obgleich dieselbe unbedeutend, so ist sie doch wenigstens frei von ohrzerreißenden Harmonien und Gesuchtheit. In der Ausführung leicht.

R. Willmers, Op. 17. Chanson nationale varié. (Apollo, Heft 7.) Schuberth u. Comp. ½ Thlr.

Sehr trocken und uninteressant, in der Ausführung nicht schwer.

Chr. Wanner, Op. 4. Bonbons aux Dames. Rêveries d'opéras modernes au Salon, 6 mélodies trés célébres en forme de Caprices. München, Aibl. Heft 1, 1 Fl. 30 Kr. Heft 2, 1 Fl. 45 Kr. Heft 3, 1 Fl. 54 Kr.

Wenn auch Spuren von besserem Streben dann und wann hervortreten, so erhebt sich das Ganze doch nicht über das Gewöhnlichste. Außerdem ist die Behandlung des Instruments ungeschickt und wirkungslos, die Passagen sind schwer und nicht instrumentgemäß.

C. v. Hietzinger, Le Trêmolo. Etude. Diabelli. 45 Kr. C.M.

Eine gewöhnliche vornehme Dilettantenarbeit, voller Pretention und doch leeres Stroh.

Chr. Rummel, Op. 90. Souvenir d'Espagne. Fantaisie. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Trivial, wirkungslos und schwer.

Sal. Burkhardt, Op. 61 ². Pièces élégantes. Nr. 6. Bolero. Chemnitz, Häcker. 7 Ngr.

Ansprechende, leichte Kleinigkeit.

H. Rosellen, Op. 99. Le Bouquet de l'Infante. Fantaisie. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

In Rosellen's bekannter, trivialer Weise.

J. Raff, Op. 38. Grande Mazurka. Siegel u. Stoll. 15 Ngr.

Erquält, leblos und für den Spieler wie den Hörer nicht belohnend.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. André, Op. 12. Sonate. 2te Ausgabe. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

— —, Op. 28. Drei Märsche. 2te Ausgabe. Ebend. 36 Kr.

— —, Op. 46. Drei Sonaten. 3te Ausgabe. Ebend. 2 Fl.

Wir benutzen die durch die Anzeige dieser neuen Ausgaben sich darbietende Gelegenheit, Alle, denen die Werke selbst noch unbekannt sind, insbesondere Musiklehrer, auf dieselben aufmerksam zu machen. Die Sonaten wie die Märsche sind treffliche Musikstücke, in Inhalt und Form gleich künstlerisch; das Mozart'sche Element, welches sie in sich bergen, bürgt hinlänglich für ihren Werth. Für Schüler sind sie eben so bildend, als die Sonaten jenes Meisters. Hinsichtlich der Schwierigkeit für die Ausführung stehen sie zwischen der vierhändigen B- und C-Sonate desselben. Die Ausstattung ist sehr sauber.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band.

№ 2.

Den 4. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das Oldenburger Quartett *)

hat uns Musikbedürftigen in Emden ein paar schöne Stunden gebracht, dergleichen uns selten geboten werden; wir können unseren Dank nicht besser bezeugen, als indem wir unseren Freunden davon erzählen. Am 14ten Sept. besuchten uns die Oldenburger Kammermusiker Franzen, Kellner, Bamberger, Grosse, um in einer Abendunterhaltung einige der Saitenquartette unserer deutschen Meister aufzuführen. Das Programm zeigte schon, wie ernst die Sache gemeint war; es enthielt:

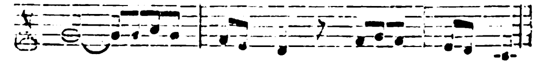
1) Quartett von Beethoven C-Moll,
2) Quartett von Haydn A-Moll,
3) Violinconcert von Mendelssohn (Franzen, Geige),
4) Les adieux und Romanesca, Tanz aus dem 16ten Jahrh. von Schuberth (Violoncell, Grosse),
5) Quartett von Mozart A-Dur,
6) Quartett von Beethoven F-Dur.

Von diesen Nummern ward die dritte, weil die Clavierbegleitung für einmalige Probe zu schwierig schien, nicht aufgeführt, sondern ein modernes Adagio von Ernst (mit Clavierbegleitung) durch Concertmeister Franzen sehr tüchtig, singend, klangreich gespielt; statt der zweiten Nummer hörten wir das neckische D-Dur Quartett von Haydn, statt der fünften ein Mozart'sches in D-Moll. Diese Aenderungen störten wenigstens nicht die Gesammt-Intention, und waren nicht, wie es oft geschieht, aus Rücksichtslosigkeit gegen das poetische Interesse des Publikums, sondern aus zwingenden Gründen eingetreten. Werthloses, unpoetisches Zeug ward nicht geboten außer dem ersten Theil der vierten Nummer, wobei uns nur vergönnt war, die persönliche Energie des Violoncell-Virtuosen Grosse zu bewundern; edler zeigte sich dieselbe Kraft in dem trefflichen alten Tanze, einer sehr tüchtigen Humoreske, an der weniger äußerliche Fingerkünste, aber desto größere innerliche Kraft und Lebendigkeit der schönen Baßtöne sich bewährten. Beide Solisten zeigten sich Meister ihrer Instrumente und fanden Beifall. — Aber welche Wirkung ganz anderer Art, den meisten unserer Hörer völlig neu und unerhört, erregten nun die herrlichen Quartette! Das erste Beethoven'sche (Op. 18, 4, C-Moll) mußte erst die Unbekannten warm machen, was im Anfangssatze trotz all' seiner Tiefe nicht so rasch von Statten ging als in dem unüberwindlichen Andante scherzoso; als dieser spiegelhelle Humor die Leut' einmal gefaßt hatte, da waren sie reif zum Hören und hörten tapfer zu. Das war nun die rechte Stimmung für Nr. 2: Haydn (D-Dur gewählt statt A-Moll) riß in ewiger Jugend mit kindlichem Lächeln und Tiefsinn fort — man sah es an den verklärten theilnehmenden Gesichtern; Einzelne brachen in Klatschen aus; daß dieses hier im Ganzen ungewohnt ist, wissen Sie aus früheren Berichten, ein Zeichen der Keuschheit des Genusses, die noch nicht nöthig findet, mit pöbelhafter Gunstbezeugung geistige Freuden zu übertäuben.

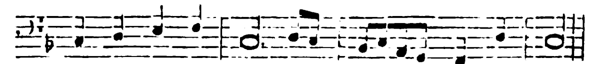
*) Verspätet. d. Red.

Nach dem Zwischenspiel der beiden Soli, in denen sich wackere Kräfte glänzend lebendig äußerten, vernahmen wir das D=Quartett von Mozart, ein mehr kunstvolles als poetisches Gebilde. Das stille Urtheil der Hörenden zeigte sich in wachsender Zerstreutheit: da brach das letzte Beethoven'sche Quartett (Op. 59, 1. Nr. 7) hervor, ein ächter Geisterbanner von dämonischer Gewalt. Einzelne Nichtmusiker, die sich nach dem Nächst=Vorigen übersättigt fühlten und Miene machten, den Saal zu verlassen, blieben bei den ersten Tönen dieses unsterblichen Satzes: wie gebannt stehen, und hörten das ganze ungeheure Tongemälde bis zum letzten Athemzuge, selbst athemlos, zu Ende! Nie habe ich diese allgemeine Wirkung ächter Kunst und Schönheit, über die so oft den Ungläubigen vergeblich gepredigt wird, so schlagend und unzweifelhaft, so göttlich waltend beobachtet, wie hier. Wie das erste sehnsuchtsvolle Lied aus den tiefen Strichen der untersten Geige emporschwillt, dann sich in hellem Widerklange der oberen Geigen ausbreitet, verklärt und verhüllt zugleich in schmerzlich gewaltigen Windungen: dann die wehmüthigen Liebeslieder der duettirenden oberen und unteren Geigenpaare, dann die kühleren Humoresken dazwischen, die stürmischen Hindernisse und eigensinnigen canonischen Irrgänge, die süßen, scharfstimmigen, harmonischen Echorufe, endlich der Ausklang dieses Wunderliedes, wo der erste Satz in gesättigter Kraft erst sanft, dann hart, gewaltig daher fährt, um in fernem gesenkten Halt zu ersterben — dieses unvergängliche Bild ist wohl ein Zeugniß deutschen Tongeistes, wie wenige, und unwiderstehlich, wie nur die höchsten Dichtungen es sind. Dann das tolle, närrische Scherzo voll höchster Feinheit, Gelehrsamkeit und Gewandtheit, hier von kühnen, trotzigen Blitzen, dort von weichem verschwebenden Gesang unterbrochen; das tiefklagende Adagio, dem unerwartet von einsamem Triller in der Höhe begleitet das lustige russische Volkslied (der tiefsten Geige) den Mund verschließt — wer kann diese Wunder beschreiben! und wer es könnte, hätte er mehr als wir, denen der reinste Genuß gewährt war weit über alles Wissen hinaus? Und an diesem ächtesten Werke der Beethoven'schen Muse bewährte sich nun die ächteste Virtuosität der vier tüchtigen Geiger. Nicht nur, daß sich jeder Herr seines Instrumentes bewies, daß nicht der kleinste Fehler das sehr schwierige Werk entstellte: der höhere Ruhm ist dieser, daß keiner überwog, daß alle viere in vollkommenem Verständniß und hellester Verständlichkeit zusammen wirkten wie ein Leib und eine Seele; ganz vorzüglich trat dieses hervor in dem übermüthigen Scherzo und dem ausgelassenen poetischen Finale. Leider kennen wir das berühmte Quartett der Gebrüder Müller nur vom Hörensagen. Mag sein, daß sie in Einzelnem Vollendeteres leisten können; aber dieses Beethoven'sche Quartett kann Niemand besser spielen als gut, das ist schon viel: und das haben unsere Oldenburger gethan.

Nach einem kurzen einstündigen Zwischenspiel der Geselligkeit, wo man traulich schwatzend jene Genüsse nachklingen und die Unsterblichen vielfältig leben ließ, ging die Raserei aufs Neue in die Nacht hinein! Zum Beweise, daß man gar wohl eine tüchtige Ladung Kunstwerke hinter einander vertragen kann, wenigstens einmal im Leben — mag es dienen, daß wir in Allem innerhalb zwölf Stunden fünf Beethoven'sche Quartette vernommen haben, nämlich außer jenen zweien im Concerte noch in stillem nächtlichen Kreise: das erste, Op. 18, 1 F=Dur; das neunte, Op. 59, 3 C=Dur mit der Fuge; vorher das achte, Op. 59, 2 E=Moll. Auch hier bewährten sich die wackeren Meister, besonders in dem geheimnißvollen, nicht leicht verständlichen neunten Quartett, das sie doch, einige allzu feurige Tempi abgerechnet, zu lebendigem Verständniß brachten. In Bezug auf den letzten Punkt mögen wir gern zugestehen, daß wir Langsam=Gewöhnten dem modernen Tempo nicht immer leicht folgen. Da aber unserem kleinsten Kreise gelegentlich auch ein zu rasches Tempo vorgeworfen wird, und also die neue Welt weder einflußlos noch unfaßlich an uns vorübergeglitten, so glauben wir uns berechtigt, ein paar metronomische Fragen aufzuwerfen, die wohl auch Anderen zu Gute kommen mögen. Jene riesige, abenteuerliche Fuge, die das Ende des neunten Quartetts bildet:

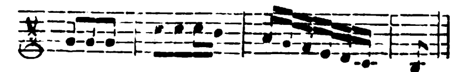


sie muß, wie jede Fuge, verhältnißmäßig langsamer gedacht sein als ein verwandtes Stück homophonischer Führung, weil in der Fuge jederzeit die Massenwirkung der Individualisirung der Stimmen untergeordnet ist. Daher denke ich mir jene Fuge etwa ♩ = 160 oder 𝅗𝅥 = 88, höchstens 𝅗𝅥 = 96, nicht aber, wie wir neulich hörten, 𝅝 = 126. Auch jenes königliche Lied voll Sehnsucht und Hoheit und unsterblicher Liebe, womit das siebente Quartett beginnt:



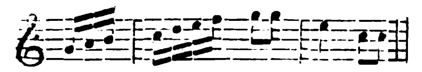
möchte im Vortrage nur gewinnen, wenn es = 126 statt ♩ = 144 oder ♩ = 152 genommen würde; mit jenem milderem Maaße gemessen erheben sich die ge=

waltigen, dringenden Sehnsuchtstöne weit mächtiger, der Gesang wird reicher, körniger, blutvoller möcht' ich sagen. In den Scherzi, die Beethoven zu fugiren liebt, war das Tempo glücklicher getroffen, und der Eindruck schlagend, die Wirkung vollendet schön; so das warm verliebt scherzende Andante Scherzoso quasi allegretto im vierten Quartett:



es machte den schönsten Eindruck, da es mäßig gehalten, etwa ♩ = 132, erklang. — Der Anfang des achten (E-Moll) Quartetts schien auch zu schnell metrisirt ♩. = 100, da viele kleinere Intentionen, auch singende Sätze, eher ♩. = 80, höchstens 84, zu erfordern scheinen. Ueberhaupt mögen, wo die Feststellung des Tempo schwierig ist, die eigentlich singenden Sätzchen, die Beethoven so oft mit unnennbarer Zartheit, auch Schalkheit, dazwischen wirft, am sichersten maaßgebend für das Ganze sein. Das Finale presto war offenbar überschnellt durch das Maaß 𝅗𝅥 = 132; mir würde genügen 𝅗𝅥 = 112, und das herrlich ausgelassene Tongemälde so in allem Feuer der dichterischen Conception erscheinen.

Aber wir wissen recht wohl, daß dergleichen Fragen streitige sind. Beethoven selbst hat sich gegen allzu rasche Tempi erklärt, ja einmal in Verzweiflung über heutige Ueberschnellungen den komischen Beschluß gefaßt, über all' seine Allegros „Andante" zu schreiben, um Schaden zu verhüten: und dennoch hat er in seiner authentischen Metronomisirung der Symphonien für das Finale der ersten (Op. 21):



das unerträgliche 𝅗𝅥 = 88 vorgeschrieben, vielleicht aus Versehen; denn in diesem Maaße wird es unverständlich, ist auch schwerlich je so gespielt, sondern z. B. bei Möser etwa 𝅗𝅥 = 72, höchstens 76. — Weil nun die Entscheidung über so zarte Punkte gar nicht leicht ist, so machen wir unseren liebenswürdigen Künstlern keinen Vorwurf weiter um die wenigen Stellen, wo unsere kleinstädtischen Maaßstäbe nicht ausreichten, sondern erneuen nur den aufrichtigsten Dank aus voller Seele für die schönen und wahren Genüsse, die uns ihre Kunstleistungen geschenkt haben.

Emden. Eduard Krüger.

Aus Westphalen.

Man wird unser Moor-, Wald- und Haideland gewiß nicht für ein solches halten, worin die musikalische Kunst einen sehr ergiebigen Boden fände, um gedeihen zu können und recht treffliche Früchte zu tragen, indeß regt sich doch hier und da etwas, was bei irgend bescheidenen Ansprüchen schon zur Freude gereichen könnte. Große Orchester haben wir nicht, Singakademien ebenfalls nicht, und das musikalische Leben, was von den Liedertafeln ausgeht, erstirbt gewöhnlich für einige Zeit und ist auch sonst nicht von großer Bedeutung. Wenn im Sommer die bekannten Liederfeste abgehalten sind, eilen die Liederbrüder wieder ihrer Heimath zu und beginnen ihre großen Ferien; nach denselben, sobald die herbstliche Kälte eintritt, versammeln sich die Herren Liederbrüder wohl wieder um den warmen Ofen, damit die halb erfrorenen Tenöre 'mal wieder etwas aufthauen und die Bässe den Reif aus der Kehle räuspern können. Fatale Sache! Allein es läßt sich nicht ändern; und man sucht sich zu trösten, wenn's nur halt leidlich wieder zusammen klingt. Dann kommen auch die Feststücke für's nächste Liederfest angereist, und flugs wird eifrig studirt und corrigirt, bis es wieder klappt und klingt und die schönen Fugen im mächtigen Pathos bei gutem westphälischen Bier kräftig daher brausen. Ja, im Winter scheint sich so etwas immer besser zu fügen, wie im Sommer; denn Sommerwärme dehnt bekanntlich alles aus, und so auch die Liedertafeln. Einzelne von diesen, welche in gut nachbarlichem Verhältnisse mit einander stehen, vereinigen sich noch wohl einmal zu irgend einem heiteren Zwecke (auch wohl Zweckessen), wobei dann guter Becherklang nie ausbleibt. Recht so! Aber könnte man sich nicht auch einmal vereinigen, sei es im Vor- oder im Spätsommer, um eine etwas bedeutendere Composition für Männergesang zur Aufführung zu bringen, etwa einen Psalm, eine Hymne oder dergl.? Wahrscheinlich würde man bei solchen Vereinigungen mehr musikalischen Genuß haben, als bei den großen allgemeinen Liederfesten, wo man erst eine tüchtige Probe im Bergsteigen bestehen muß, ehe man zur Aufführung schreitet. Freilich könnte solche Separatvereinigung wie ein Sonderbund aussehen, doch würde er jedenfalls nicht Gefahr laufen, auf irgend eine Weise angefeindet zu werden.

Wie ist's aber mit den gemischten Chören? Auch deren besitzen wir, wenn auch nicht überall. In Paderborn und Bielefeld bestehen Vereine der Art, und ward darin auch nichts Großes erstrebt, oder bleibt der Eifer sich auch nicht immer gleich, so sind jene doch ein Zeichen von musikalischem Sinne. Bei den

Liedertafeln wird der Eifer oft nur durch Nebensachen, Excursionen und Zweckessen, bedingt, in den Vereinen aber, woran auch Damen Theil nehmen, fallen diese Nebengründe weg, und man musicirt nur, weil man eben Freude an der Musik findet. Schön ist's dann, wenn man eine große, herrliche Domkirche hat, worin an Festtagen die Musik erklingen kann: wirklich, eine gut ausgeführte Messe gewährt mehr Genuß, als alle die großen Chöre an den westphälischen Liederfesten. Wie wird einem doch so wunderlich erst musikalisch zu Sinne, wenn man in die schönen Hallen des Paderborner Domes tritt: seit Heinrich II. bis auf den heutigen Tag erklangen dort die Chöre der Messe, und immer noch dringen sie so wunderbar zu Herzen, ergreifen so mächtig, daß sie wie Zauber unsere Sinne umstricken. Wer den Süden kennt, wer in der Marcuskirche Venedigs oder in Mailands glänzendem Dome ein Kyrie oder Sanctus vernommen hat, der wird das Gefühl kennen und wissen, was es ist, was es der katholischen Kirche ist. —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Man schreibt uns: Von dem Rheinländer Hrn. Lehrer **Herx** in Cöln wurde jüngst eine neue Cantate in Antwerpen aufgeführt, welche auch in Coburg allgemein gefallen hat. Das Werk, welches ein großartiges zu nennen ist, führt den Titel: „der Bund“ oder „die Freundschaft, Liebe und Treue“. Es macht dem Componisten, welcher auch den Text in deutscher und französischer Sprache dichtete, alle Ehre; denn das Werk bot den Zuhörern eine recht gediegene, kräftige und erhabene deutsche Musik, oder viel besser gesagt, eine Kern-Musik dar, die nicht nur den Kenner, sondern auch das Publikum stets ansprechen wird. Mendelssohn, dem im verwichenen Jahre die Partitur zur Ansicht vorgelegt worden war, schrieb darüber folgende Worte: „Dieses geniale Werk macht dem Künstler alle Ehre und wird bald allenthalben gefallen, um so mehr, da die Musik eine kernhafte (frei von allen faden Künstlerhaschereien) ist, und den wahren Charakter der Deutschheit zur Schau trägt.“ — Der Beifall im ersteren Concerte und der Applaus im letzteren, worin ich persönlich war, hat obige Aussage unseres gefeierten Meisters vollends bestätigt und dem Werke die Krone aufgesetzt.

Dr. Br.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Briccialdi** wird in Dresden Concert geben, wozu er die von Böhm in München wiederholt verbesserte, neu construirte Metallflöte mitbringt.

Todesfälle. In Crefeld starb im December vorigen Jahres **Johann Nicolas Wolff**, geb. im Jahre 1770, seit dem Jahre 1802 Director der Concerte daselbst. Er war ein Schüler Forkel's, später Kittel's zu Erfurt, und soll als Orgelspieler Bedeutendes geleistet haben, so wie auch seine Verdienste um das Musikleben Crefelds gerühmt werden.

Literarische Notizen. Unter dem Titel: „The American Musical Times“ erscheint seit Ende vorigen Jahres in **New-York** eine musikalische Zeitschrift, von der uns die ersten, jetzt erschienenen Nummern vorliegen. Wir werden darauf zurückkommen.

Das „**Rheinische Taschenbuch**“ für 1848 enthält unter dem Titel: „Musikalische Orthodoxie“ eine sehr gut geschriebene Novelle von Johanna Kinkel, geb. Mathieux, auf die wir aufmerksam machen. Die Verf. spricht darin gegen das musikalische Philisterthum, welches die Entwicklung der Kunst mit Mozart oder Beethoven als abgeschlossen betrachtet, in sehr treffender Weise.

Vermischtes.

Unser Mitarbeiter Dr. **Em. Klitsch** veranstaltet auch diesen Winter in Zwickau einen Cyklus von Quartettunterhaltungen, in denen er das Bedeutendste alter, neuer und neuester Zeit in umsichtiger und unpartheiischer Auswahl zu Gehör bringt. —

Flotow erhielt für seine Oper: „Martha“ 1000 Fl. als Honorar für Wien und alle Bühnen Italiens, fünf Vorstellungen brachten dem Theater bereits einen Gewinn von 7000 Fl. C.M., und wenn der Componist sein Stück sehen will, muß er sich (nach den Grenzboten) von Hrn. Dir. Balochino eine Entréekarte kaufen.

Frau **Schröder-Devrient-Döring**, schreibt die Abendzeitung, die ehedem in der Partie des Sargin excellirte, hat jetzt in Riga die Rolle gewechselt und spielt ihrem jugendlichen Gatten gegenüber die erfahrene und belehrende Sophia. Der vormalige Cavallerie-Leutnant von Döring ist nicht allein ein gelehriger Zögling der Liebe, sondern, wie man sagt, auch ein Bühnenrekrut geworden, den seine berühmte Gattin jetzt einexercirt.

Geschäftsnotizen. Hamburg. H. B. Ihre Sendung wird nächstens besprochen
Naumburg. Hr. A. S. Ihre Sendung kam zu spät und eignet sich, weil das Interesse erschöpft ist, nicht zur Aufnahme.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 3.** Den 8. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine vergleichende Charakteristik.

(Fortsetzung.)

Haydn, ein pünktlicher, ordnungsliebender Mann, beobachtete stets die conventionellen Schranken mit Strenge; schon am frühen Morgen erschien er in vollständiger Toilette, so daß er nur Hut und Stock zu nehmen nöthig hatte, um ausgehen zu können. Sobald er eine größere Composition unternahm, suchte er seine besten Kleidungsstücke hervor, und kleidete sich sauber und nett an; nur so geschmückt vermochte er zu schreiben. Er ist nie von der einmal eingeführten Ordnung abgewichen, er ist nie, auch als er sich in ganz anderer Lage befand, aus den Schranken herausgetreten, die ihm frühere Verhältnisse gezogen hatten; streng hielt er darauf, jeden Abend seine Wirthschaftsrechnungen selbst durchzusehen. Das Ehrenfeste, Geordnete, Verständig-Praktische früherer Künstler tritt noch überwiegend bei ihm hervor. Daß er lange kümmerlich gelebt hatte, lange in untergeordneten Verhältnissen sich hatte bewegen müssen, ist auch noch in späteren Jahren bemerkbar. Er ist im Aeußeren in seiner Lebensstellung ein stiller, unscheinbarer Bürger; dieser und der Künstler sind bei ihm streng geschieden. Im Reiche des Inneren waltet der künstlerische Geist unumschränkt, aber er ist machtlos, wo die äußere Welt beginnt. Mozart dagegen ist der freisinnige, geniale Künstler, welchem die Kunst das gesammte Dasein erfüllt, und der daher alles Uebrige sorgloser und nachlässiger behandelt, unmittelbar von seiner Natur zu solchem Verhalten bestimmt. Mozart ist das Vorbild eines Künstlers im modernen Sinne, und wie damals in der deutschen Poesie durch die Männer der Sturm- und Drang-Periode die früheren Schranken niedergerissen wurden, und das Genie sich hinstellte als eine Macht von Gottes Gnaden, gesetzgebend für die Welt, so sehen wir auch wie Mozart, befreit von den Fesseln, welche die Starrheit früherer Zustände geschaffen hatte, die künstlerische Existenz als die höher berechtigte der äußeren Welt gegenüber hinstellt. Beethoven endlich ist der kühn sich auf sich selbst Stellende, der seine Berechtigung erkennt einer ganzen Welt gegenüber. War früher die äußere Welt das Uebermächtige, die Subjectivität Niederhaltende, bringt uns Mozart Versöhnung des Inneren und Aeußeren zur Anschauung, so ist die Bewegung jetzt auf der entgegengesetzten Seite angelangt. Das Individuum ist der Herr, welcher der Welt Gesetze vorschreibt, und in sich selbst eine tiefere Berechtigung empfindet, als alles Bestehende, als insbesondere staatliche und sociale Zustände beanspruchen können. Aus Charakter, oder in übermüthig humoristischer Laune, mit Bewußtsein, überspringt Beethoven oftmals alle Schranken, und bindet sich am wenigsten an Sitte und Herkommen. — Das Verhalten unserer Meister, dem Bestehenden gegenüber, ergiebt sich hieraus von selbst. Haydn „war mit Kaisern und Königen und vielen großen Herren umgegangen, aber auf einem vertraulichen Fuß wollte er mit solchen Personen nicht leben, und hielt sich

lieber zu Leuten von seinem Stande". Um Beethoven's Ansichten zu charakterisiren, ist es ausreichend, an die bekannte Anekdote in Karlsbad zu erinnern, wo er mit Göthe lustwandelnd, die Begrüßung Seiten des Oestreichischen Hofes abwartete, sich mitten hinein begebend „in den dicksten Haufen", während Göthe ehrerbietig grüßend zur Seite stehen blieb. Mozart nimmt seine Stellung in Mitte dieser beiden Extreme. Er war als kleiner Junge der „Kaiserin auf den Schooß gesprungen, und hatte sie herzhaft abgeküßt". Erwachsen zeigte er sich als Mann, der sich seines Werthes bewußt ist, stets aber durchdrungen von der treuesten Verehrung für seinen Kaiser.

Haydn war unglücklich verheirathet. Als seine Geliebte ins Kloster gegangen war, hatte er sich die ungeliebte Schwester derselben aufschwatzen lassen. Seinem eigenen Geständniß zufolge war er für die Reize anderer Frauen nicht unempfänglich, und wenn er noch im Alter von ihm weggehenden Freunden „viele Grüße allen schönen Weibern" auftrug, so zeigt dies, welche Richtung seine Ideen in dieser Hinsicht genommen hatten. Aber es war dies alles nicht mehr als ein Spiel zu Neckereien aufgelegter Phantasie. Er hielt streng auf äußere Ordnung und Sitte, und als die Königin von England ihn nach Windsor einlud, und lächelnd gegen ihren Gemahl bemerkte, dann „tête a tête mit Haydn Musik machen zu wollen", erwiderte dieser: „O, auf Haydn eifere ich nicht, der ist ein guter, ehrlicher, deutscher Mann"; und Haydn bemerkte: „diesen Ruf zu verdienen ist mein größter Stolz". Es liegt in einer solchen Stellung unleugbar etwas Philisterhaftes. Die äußeren Formen des Schicklichen sind bestimmend, ohne daß sie durch ein ganz entsprechendes Innere wirklich erfüllt und belebt werden. So scheint auch Haydn nicht das Glück gehabt zu haben, daß ihm ein höheres Ideal der Weiblichkeit überhaupt aufgegangen ist. Mozart war glücklich verheirathet. Dem Schöpfer des Don Juan und Figaro aber war es nicht möglich, in die gewöhnlichen Schranken sich einzuengen. Er war berufen, wie Göthe, die Liebe in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungsweisen zu zeichnen, insbesondere berufen, wie Göthe, in seinen dramatischen Schöpfungen eine Fülle weiblicher Gestalten hinzustellen, wie es Keiner vor und nach ihm erreicht hat. Mozart liebte als Künstler, wie Göthe. Sein Interesse für die Frauen war bedingt durch das künstlerische Interesse, einen Reichthum von Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, um diese Erlebnisse künstlerisch zu reproduciren. Beethoven liebte tief und mit gewaltiger Leidenschaft. Sein Interesse war ein persönliches; er liebte nur Einmal, und als das Glück dieser Liebe nicht günstig war, trat Resignation, traten später Humor und, wie es scheint, ein — freilich nur äußerlich angenommener — burschikoser Leichtsinn an die Stelle. Mozart hat die Liebe in concretester Erscheinungsweise gezeichnet; bei Beethoven tritt sie als verklärte, ideale Leidenschaft auf; dort ist sie vorübergehendes Moment, hier eine Macht, welche den innersten Kern der Persönlichkeit erfaßt hat.

Haydn war strenggläubiger Katholik, und betete viel. Nicht weil in ihm das kirchlich-religiöse Element wirklich lebendig war, — seiner überwiegend heiteren, scherzgeneigten Natur, seiner rein menschlichen Empfindungsweise lagen die ernsten, religiösen Stimmungen der Vorzeit gänzlich fern, — er betete, weil der Zweifel in ihm, dem außer dem Gebiet der Reflexion Stehenden, nie erwacht, er betete, weil er nie aus der frühen Gewohnheit und kindlichen Unmittelbarkeit des Daseins herausgetreten war. Seine eigentliche Religiosität, seine wahre, innere Stimmung ist Naturreligion, ist der Glaube des schuldlosen Kindes, das seine Andacht nur durch Freude und kindliche Spiele zu äußern vermag. Mozart zeigt sich nicht blos äußerlich berührt von der Weltanschauung des Katholicismus. Er sprach in Leipzig, als in Gesellschaft Einige es bedauerten, daß viele Componisten ihre Kräfte an so undankbare Kirchentexte verschwendeten, mit der größten Wärme von den religiösen Erinnerungen seiner Kindheit und von der Seligkeit, welche auch nur der Rückblick auf diese Zeit des Glaubens gewähre. Er hat im Requiem gezeigt, wie die Eindrücke seiner Kirche ihn nicht blos äußerlich berührt, wie sie ihn durchdrungen hatten, und wenn auch unterdrückt, nie doch in seinem Inneren gänzlich getilgt waren. Mozart, berufen, die gesammte Vorzeit in sich zu reproduciren, die vereinzelten Bestrebungen derselben zu einem großen Ganzen zusammenzufassen, zeigt auch die religiöse Erhabenheit derselben in sich als Voraussetzung, als Hintergrund, aber eben, weil er das Verschiedenartige zusammenfaßte, dasselbe als Material für sein neues Gebäude benutzend, konnte jene kirchliche Hoheit nur die Bedeutung eines Vergangenen in ihm erhalten, und sein religiöser Aufschwung will daher im Ganzen nicht viel mehr sagen, als bei Göthe die Hinneigung zum Christenthum in den letzten Jahren seines Lebens. Er war, wie Göthe, überwiegend weltlich gesinnt; das Schöne zur Erscheinung zu bringen, die Aufgabe beider. Beethoven, wie sein Vorgänger, zwar geborener Katholik, war viel zu sehr von der modernen Geistesbewegung berührt, die Reflexion bei ihm zu vorherrschend, die Subjectivität in ihm viel zu mächtig, als daß er der Gewalt kirchlicher Objectivität sich hätte hingeben können. Sein

Christus ist ein durchaus weltlicher Held, der sein Urbild auch nicht entfernt erreicht, die letzte große Messe aber zeigt neben hohem Aufschwunge und einer hier und da katholischen Färbung zugleich ein krankhaftes Haschen nach Originalität der Auffassung, und das Uebergewicht subjectiver Willkühr, Eigenschaften, welche den seligen Regionen wahrhaft kirchlicher Kunst ewig fern bleiben müssen. Unseren Großmeistern der Neuzeit liegen die kirchlichen Stimmungen früherer Jahrhunderte völlig fern; so unendlich sie die Vorzeit im Weltlichen, in der Oper und Instrumentalmusik überragen, so unendlich hoch steht jene im Kirchlichen über ihnen. Haydn täuscht sich selbst. Im Aeußeren hängt er fest an den Satzungen der Vorzeit; im Inneren ist eine völlig neue Welt erstanden. Mozart schreitet mit Bewußtsein hinaus über diese Schranken; zur eigentlichen Entzweiung, die seiner harmonischen Seele fern liegt, gelangt er nicht. In Beethoven ist der Bruch vollständig ausgesprochen. Er ist niedergefahren zur Hölle, die ganze Scala weltlicher Vermittelungen hindurch, aber Beethoven steht zugleich der Hoheit früherer, kirchlicher Anschauungen am nächsten, denn schon ist in ihm der Kreis vom Himmel zur Erde zurück zum Himmel durchlaufen, und er hat zuletzt noch prophetisch ausgesprochen, wornach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf der Erde. — So erblicken wir, was sich schon äußerlich, in dem äußeren Leben unserer Meister darstellte, einen Fortgang von der Beschränktheit eines gemüthlichen Daseins, von innerer Glückseligkeit und Zufriedenheit mit dem Bestehenden zu Kampf und gewaltiger Leidenschaft, einen Fortgang von naiver, bewußtloser Aeußerung zu bewußter Selbsterfassung, einen Fortgang, welcher immer siegreicher die innere Welt des Subjects der äußeren gegenüberstellt. Wir steigen hinab in die Tiefe, die Welt muß sich vor uns aufthun, und ihren Reichthum uns zum Genuß geben. Wir treten heraus aus der sicheren Gewohnheit des Daseins, mit allen Zweifeln des modernen Bewußtseins ringend.

(Fortsetzung folgt.)

Für Pianoforte.

Jos. Nowakowski, Op. 22. Fantaisie sur des Airs polonais. — **Mainz, Schott. Pr. 1 Fl. 30 Kr.**

Eine „Fantaisie" mehr deutschen, als französischen Schlages. Ob die benutzten Themen polnische Volksmelodien sind, oder ob der Comp. sie selbst erfunden und deshalb polnische Lieder genannt hat, weil er polnischen Ursprungs ist, dies vermögen wir nicht zu entscheiden. Weder der Titel des Werkes, noch der Charakter der Melodien geben darüber völligen Aufschluß. Der Comp. bewährt sich übrigens auch diesmal als gewandter, talentvoller Musiker, der nicht leicht in Verlegenheit kommt, den Eintritt eines Themas gehörig in Erwartung zu bringen oder den Uebergang zu einem andern Thema herzustellen. Des soliden künstlerischen Anstriches wegen, den das Opus hat, sei es empfohlen.

J. F. Kittl, Op. 26. . 3 Impromptus. — **Leipzig, Peters. Nr. 1 u. 2, à 12 Ngr. Nr. 3. 10 Ngr.**

Drei anspruchslose, dürre Sätze, über die wir nicht viel Worte machen dürfen. Der Comp., welcher bereits Bedeutenderes geliefert hat, zeigt sich hier von einer Seite, welche höchstens ein negatives Lob beansprucht. Daß er so Geringfügiges veröffentlichte, verdenken wir ihm. Es kann damit Niemand viel gedient sein.

Fanny Hensel, Op. 5. Six Mélodies. Livr. II. — **Berlin, Schlesinger. Pr. ⅚ Thlr.**

Wir beziehen uns auf die Anzeige der ersten Abtheilung dieses Werkes, Bd. 26, S. 89 d. Z. Daß die Künstlerin von der Würde und Hoheit der Kunst erfüllt war und sich ihr aus innerem Antriebe widmete, dessen überzeugt man sich auch bei diesen Stücken, welche zwar ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit, sonst aber als gut zu bezeichnen sind.

Ch. Hallé, Op. 1. Quatre Romances sans paroles. **Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.**

Der Componist lebt in Paris, von woher oft viel Rühmliches von ihm gemeldet worden. Als sein Verdienst wird hauptsächlich bezeichnet, daß er zu seinem Vortrage stets nur anerkannt gute Werke wählt. Von diesem Umstand läßt sich leicht auf die Richtung schließen, die er in diesem ersten seiner Werke eingeschlagen hat. Sie ist eine durchaus künstlerische. Was außerdem an dem Werke erfreut, die treffliche Behandlung des Instrumentes, die Sauberkeit des Passagenwerks, die Innigkeit des Gefühls, — dies veranlaßt uns eben so zu lauter Anerkennung, als die Eigenschaften wirklicher Begabung, die uns in ihm entgegentreten. Was also den Künstler als solchen charakterisirt, ist dem Componisten zuzuerkennen, sein Werk ist allgemeiner Beachtung würdig. — Der Meister, welchem sich der Comp. zunächst angeschlossen, ist Mendelssohn. Alle vier Stücke tragen innerlich und äußerlich so sehr das Gepräge von dessen

„Lieder ohne Worte", daß man sie in der That für solche nehmen könnte. Wir stellen, indem wir dies aussprechen, den Componisten nicht als Nachahmer Mendelssohn's hin, sondern als einen solchen, dessen Individualität von der jenes Meisters ihren Ausgangspunkt genommen und sich noch nicht zu selbstständiger Kraft und Bedeutung emporgerungen hat.

J. Schulhoff, Op. 13. Douze Etudes. — **Mainz, Schott. In zwei Theilen, jeder zu 2 Fl. Vollständig mit dem Bildniß des Verfassers 3 Fl. 36 Kr.**

Schulhoff hat bisher meist Werke kleinerer Form geliefert; was er hierin geleistet, vermochte sich fast immer die beifällige Zustimmung der Kritik zu erwerben. Zeugen dieselben auch nicht von großer Tiefe der Erfindung, von einem erhöhten Gefühlsleben, so halten sie doch die Linie künstlerischer Gesinnung und tragen alle Kennzeichen eines gebildeten Talentes, einer gut gesitteten Natur. Daher kommt es, daß sie auch dem ernsten Musiker einen angenehmen Eindruck zurücklassen. So dürfen wir den vorliegenden Etüden einen günstigen Erfolg versprechen. Sie sind Etuden im besten Sinne des Wortes, durch ihren Charakter, ihre solide Technik am nächsten den Cramer'schen verwandt, nur daß die Behandlung des Instrumentes eine aus der modernen Virtuosenschule hervorgegangene ist. Sie sind keineswegs trocken, sondern melodisch anmuthsvoll, die Harmonik ist eine gewählte, die Figuren, bisweilen in Henselt's Weise, sind geschmackvoll. Hervorzuheben sind die Nummern 3, 5, 7, 8, 9, 10 und 11, die Niemand ohne Interesse spielen und studiren wird. Am wenigsten konnten wir uns mit Nr. 6, einer Trilleretude, befreunden; zur Uebung zwar ist sie gut, doch hat sie zu wenig Kern und zu viel „delicatezza". In Nr. 12 läßt der Comp. seiner Bravour die Zügel schießen, — vielleicht um auch denen Etwas zu bieten, die sich gern als Helden des Instrumentes zeigen wollen, und damit eben jeder die gewünschte Rechnung finde. Da auch wir die unsrige gefunden, so lassen wir uns angelegen sein, das Werk allen Clavierspielern bestens anzuempfehlen.

Louis Ehlert, Op. 3. Capriccio. — **Leipzig, Peters. Pr. 16 Ngr.**

— — —, **Op. 5.** Sonate romantique. — **Ebend. Pr. 1½ Thlr.**

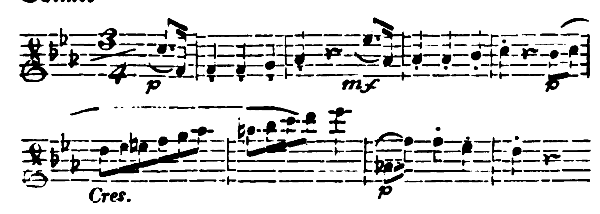
Als ein mit einem regen Talente Begabter ward der Comp. früher bezeichnet; ein solches bekunden diese Werke ebenfalls wieder. Ueberall in ihnen herrscht lebendige Strömung, nirgends wird der gute Fluß gehemmt. Mit frohem Muthe, erwärmt durch die Freude am Schaffen spinnt der Comp. seinen Satz zu Ende, nicht schwer scheint's ihm dabei zu werden. In Letzterem sehen wir den Grund, daß der Comp., der das, was sich ihm darbietet, mit Liebe ergreift, der vermöge seiner natürlichen Anlagen auch meist das Rechte trifft, sich bisweilen zu sehr gehen läßt, daß er ohne streng zu prüfen und zu sichten niederschreibt, wie es eben der Augenblick ihm eingiebt. In dieser Hinsicht müssen wir ihm Vorsicht anrathen, denn Stellen, wie die im Capriccio Seite 4 u. 5, 10 u. 11, ja selbst S. 6 von Tact 31 an bis zur Wiederkehr des Anfanges S. 8, lassen eine ordnende Selbstkritik sehr vermissen; sie berühren die Grenze des Gewöhnlichen, wenn nicht Gehaltlosen, zu nah und schmälern so den Werth des Ganzen bedeutend, was bei diesem Capriccio um so mehr zu bedauern, da der interessante Anfang desselben ganz anderes erwarten läßt. — Von größerer Bedeutung als jenes ist die Sonate. Dieselbe fesselt hauptsächlich durch den ersten und letzten Satz, nicht sowohl hinsichtlich der Eigenthümlichkeit der musikalischen Gedanken an und für sich, als vielmehr hinsichtlich der lebendigen Darstellung derselben. Das Scherzo erscheint uns als der schwächste Satz, das Andante zu breit ausgesponnen, das ganze Werk aber hinterläßt eine sehr anregende Wirkung und sei der Aufmerksamkeit empfohlen.

Nach diesen neuen Beweisen seines Talentes mögen wir nicht unterlassen, dem Componisten schließlich noch Einiges zu geneigtem Anhören zu geben. Vor allem strebe er darnach, selbstständige Geltung zu erlangen und unermüdlich sei er für die weitere Entwickelung seiner Fähigkeiten besorgt. Ist es ihm, wie wir überzeugt sind, ernst daran gelegen, den Forderungen zu entsprechen, die man einem glücklich Begabten wie ihm zu stellen berechtigt ist, so wache er stets über sich: nur was aus innerstem Drange des Schaffens hervorgegangen, hält sich, nur das durch Kampf für die gute Sache Errungene ist von höchstem Werth. Uns scheint, als müsse der Comp. erst eine entscheidende Krisis durchleben, bevor er weiter kommt; bis jetzt hat er sich als Künstler zwar gezeigt, aber seine Künstlerschaft ist noch durch keine Feuerprobe gekräftigt worden; sie zu bewähren, hat er noch nicht mit sich selber ringen müssen. — In Bezug auf das Technische sei er künftig vorsichtig in Benutzung der orgelpunktischen Harmonien, wie sie öfters in obigen Werken, ja fast zu häufig schon vorkommen (Op. 5: Seite 4, Tact 1—15; 24, 9—18; 29, 14 ꝛc.; 32, 12—19. Op. 3: S. 2, T. 15—23); auch von dem Rhythmus S. 6, T. 1—5 in der Sonate lasse er sich nicht allzusehr beherrschen. Dies

unsere Wünsche, die der Comp. freundlich aufnehmen möge!

Rudolph Postel, Op. 2. Große Sonate. — Berlin, Eßlinger. Pr. 1 Thlr.

Zum guten Ende dieses Artikels noch ein gutes Werk! Das ist lebensfrische, gesunde, kernige Musik, an welcher man sich, wie selten bei Musterung der neuen Erscheinungen, recht eigentlich für die Kunst begeistert! Gleich der Anfang der Sonate



fesselt durch schöne Milde, der ganze erste Satz athmet Innigkeit und sittliche Kraft. Der zweite Satz, Larghetto cantabile As-Dur, mit seiner stillen Wehmuth, die sich im hellen C-Dur mehrmals zu dem Ausdruck hoher Freude emporschwingt, erinnert zunächst an das Andante der C-Moll Symphonie, wie überhaupt die Sonate in allen ihren Theilen und ihrem inneren Wesen auf unseren großen Meister hinweist; der Schluß dieses Larghetto ist von hinreißender Wirkung. (Ein echt Beethoven'scher Zug findet sich S. 13, Tact 6 u. 8.) Das Scherzo hält die Grundstimmung fest, das Trio desselben giebt die Regungen in sanfterer Abstufung. Das Finale zeichnet sich namentlich durch Humor aus, in ihm herrscht Schwung, begeistertes Feuer. Alle vier Sätze stehen durch das Seelenleben, welches sich in ihnen als ein einiges, erhöhtes offenbart, in innigem Zusammenhange; das Werk ist ein Lebenstheil des Künstlers selber, ein Zeuge der Wahrheit; darum sein Dasein ein berechtigtes.

Dem Componisten wünschen wir von Herzen Glück zu diesem Anfange seiner musikalischen Laufbahn; möge uns die Gelegenheit, von ihm sprechen zu können, bald wiederkehren! — Dem Leser das Werk noch besonders zu empfehlen dünkt uns überflüssig; erwähnt sei jedoch, daß die äußere Ausstattung desselben trefflich, der Druck eng, aber deutlich, der Preis in Verhältniß zu Dem, was man erhält, ein äußerst niedriger ist.

A. Dörffel.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Züllig, Russische Lieder, eingerichtet rc. Haslinger. 1 Fl. C.M.

Die Melodien sind charakteristisch, die Bearbeitung ist interessant. Das Heft enthält vier Nummern.

C. Schnabel, Op. 28. Zwei kleine Rondos. Bote u. Bock. 20 Sgr.

Recht nett und brauchbar für etwas vorgeschrittene Schüler. Man nehme Notiz davon.

C. Wolff, Op. 146. Duo brillant sur l'Eclair d'Halévy. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Eine Lohnarbeit niedrigster Gattung. Prostituirte Musik!

L. Böhner, Op. 76. Grand Galopp brillant. **Offenbach, Joh. André. 36 Kr.**

Zur Unterhaltung für untergeordnete Dilettanten. Die Ausführung ist nicht schwer.

C. T. Brunner, Op. 93. Die Dilettanten. Eine Sammlung leichter Stücke von verschiedenen Componisten. Heft 9. Drei Rondinos über Themen aus dem Waffenschmied von Lortzing. Chemnitz, Häcker.

Sind sämmtlich leicht.

Arrangements für Pianoforte zu vier Händen.

G. Onslow, Op. 69. Quatuor (Nr. 36) pour 2 Viol., Alto et Vcello arrangé pour Piano à 4 mains par Mockwitz. **Kistner. 1 Thlr. 17½ Ngr.**

Die Verlagshandlung versäumt nie, die O.'schen Werke für Kammermusik im vierhändigen Clavierauszuge wiederzugeben. Wir wünschen jedem Componisten gleich regsame Beschützer, Onslow wenigstens hält sich durch diese allein noch glücklich auf der Oberfläche des Stromes. Möchte er doch lieber zu Gunsten seines mit Ehren errungenen Rufes die Fe-

der niederlegen, damit er sich nicht selbst in den Augen der ihn bis jetzt noch achtenden Kunstwelt verkleinere. Das Arrangement ist von geschickten Händen gefertigt, und giebt auf leichte und treffende Weise die Gedanken des Componisten wieder, natürlich nur bis an die Grenze, wo sich die Streichinstrumente und das Piano begegnen.

L. Spohr, Op. 121. Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Symphonie für 2 Orchester. Für Piano zu vier Händen arrangirt von Ed. Biehl. Schuberth. 3 Thlr.

Die Principien zu bestreiten, welche für den Autor dieses Werkes leitend waren, ist hier nicht der Ort, zumal das Werk sich schon früheren Ursprunges rühmt. Der Verfertiger der vierhändigen Umschreibung ist mit achtenswerther Sorgfalt verfahren, und da er nach Auftrag gerade dieses Arrangement auszuführen hatte, so sei ihm das Lob nicht vorenthalten, welches seinem Fleiße mit Recht zukommt. Doch dünkt uns gerade die Wahl dieser Bearbeitung die am wenigsten günstige. Wie immer bei Spohr, so findet sich auch hier die übertriebendste Harmonieverschwendung und eine ziemlich complicirte Führung der Stimmen, die sich so nahe berühren und so innig in einander verschlingen, daß beim vierhändigen Spiele die Hände in unausgesetzte Berührung kommen und die Spieler durch Unbequemlichkeit an der freien Bewegung gehindert werden. Jedenfalls wäre eine Bearbeitung für zwei Claviere erwünschter gewesen, und zwar so, daß das eine Instrument, mit einer Stimme zu vier Händen, das größere Orchester verträte, während das andere, nur zweihändig, das Solo-Orchester übernähme. Die größeren Kosten der Ausstattung der zuletzt vorgeschlagenen Bearbeitung dürfen dann von dem Verleger nicht in Betracht gezogen werden. Diese Rücksichten sollten dann stets verschwinden, wenn es gilt, der guten Sache Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

F. David, Christoph Columbus, für Pfte. zu vier Händen arrangirt von C. Czerny. Wien, Müller. 6 Fl. C.M.

Das Arrangement spielt sich gut und ist nach Möglichkeit leicht; nur der dritte Theil bietet Schwierigkeiten.

C. Klage, Symphonie von Haydn, Nr. 20. Heinrichshofen. 1 Thlr.

— —, Op. 4. Grand Quintetto de L. v. Beethoven. **Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.**

Zwei weniger bekannte Werke beider Meister, gut arrangirt und gut ausgestattet.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien. Arrang. von C. Czerny. 2te Serie. Nr. 13 bis 24. Erste Original-Ausgabe nach der eigenhändigen Handschrift Mozarts. Cranz. Nr. 13. 1 Thlr. Nr. 14. 20 Gr. Nr. 15. 20 Gr.

Wird besprochen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

F. Chopin, Op. 65. Sonate pour Piano et Violoncelle. **Breitk. u. Härtel. 2 Thlr.**

Wird besprochen.

Concertinos für Violine mit Orchester.

J. Steveniers, Op. 9. La Sirène, Concertino pour le Violon avec orchestre ou Piano. **Schott.** Avec orch. **3 Fl. 30 Kr.**, av. P. **2 Fl.**

Ein recht schweres Stück, nach Art des Meister Beriot geschrieben und durch inneren Werth von gleicher Tüchtigkeit. Die einleitenden Cadenzen sind sinnig und klingend; das ihnen folgende Andante hat vielen melodischen Schwung und mag wohl den Verfasser auf die Bezeichnung „Sirene" hingeleitet haben. Der Schlußsatz, Allegro, ist beweglich und schwunghaft, wird aber am Ende durch die bekannten Octaven- und Sextenfiguren trivial.

J. W. Kalliwoda, Op. 151. 6me Concertino pour le Violon avec orchestre. **Peters. 3 Thlr.** Avec Piano **1⅙ Thlr.**

Ein mehr anmuthiges, als großartiges Werk, älterer Schule angehörend. Die Instrumentation ist wirksam.

A. Möser, Op. 6. Thême original varié pour la 4eme corde de Violon avec accomp. de l'orchestre ou de Piano. **Schlesinger. Mit Pianoforte ⅚ Thlr.**

Wird besprochen.

Für Violine mit Pianoforte.

A. Wallerstein, Op. 30. Elegie. Niemeyer. ½ Thlr.

— — —, Op. 31. Tarantelle. Ebend. ½ Thlr.

Die Phantasie hat den Componisten noch nicht mit ihren süßesten Träumen beglückt, doch auch die kleinen Gaben, welche ihm von ihren Händen gespendet wurden, versteht er mit geschickter und artiger Hand auszutheilen, daß der Empfänger sie gern nach Hause trägt. Op. 30, Elegie, ist dem folgenden Werke vorzuziehen, weil es ursprünglicher erscheint, während Op. 31 sich als eine, obwohl mit vielem Fleiß versteckte Nachahmung der Tarantelle aus der „Stummen von Portici" dem kundigen Auge sehr bald darstellt. Die Violinstimme ist günstig gearbeitet, und ohne bedeutend schwierig zu sein, doch dankbar für den Spieler. Das Pianoforte ist Nebensache.

S. de Bas, Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Lucretia Borgia, pour le Violon avec accomp. de Piano. **Schott. 2 Fl.**

Verdankt sein Dasein, allen äußeren Anzeichen nach zu schließen, den egoistischen Absichten eines Virtuosen. Aehnliches Wollenden sei das Werk empfohlen, das von ästhetischer Seite allerdings keiner strengen Prüfung unterworfen werden darf. Belgische Schule.

J. Rudersdorff, Op. 19. Fantaisie brillante pour le Violon avec accomp. de Piano sur des thêmes de l'opéra „i due Foscari" de Verdi **Ricordi. 6 Fr.**

Die Violinstimme strotzt von bekannten, jedoch glänzenden Figuren. Sonst zeichnet sich das Werk vor den gewöhnlichen Potpourris keineswegs aus. Ungeschickte Harmonisirung findet sich an einzelnen Stellen; trägt daran der Verfertiger dieses Potpourris die Schuld, oder vielleicht gar Verdi, der gepriesene, selbst?

Für Violine allein.

Léon de St. Lubin, Adelaide de Beethoven, transcrite en forme d'étude pour le Violon seul. **Schuberth. 10 Ngr.**

Nicht einmal als Etüde ist diese Transcription brauchbar, sie würde nur das Schaben und Kratzen unterstützen, das sich ohnehin als unabweisbarer Begleiter des vielstimmigen Spieles der neuen Schule eingestellt hat.

Duetten für Violine.

J. W. Kalliwoda, Op. 152. Trois Duos brillants et faciles. **Peters.** Nr. 1, 2, 3. à 25 **Ngr.**

Für den Unterricht zu empfehlen.

Für Flöte mit Pianoforte.

J. Briccialdi, Op. 44. Divertissement pour la Flûte avec accomp. de Piano. **Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein Unterhaltungsstück für Leute, welche eine gütige Gottheit mit friedlichem und duldendem Gemüthe ausstattete. Der Spieler der Flötenstimme bedarf einer ziemlich ausgebildeten Fertigkeit.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Stransky, Op. 10. Six pièces de Salon pour le Cello et Piano sur des thêmes des opéras favoris et des thêmes originaux. Nr. 5, Variations. Nr. 6, Caprice sur des thêmes de l'opéra Robert le Diable. **Witzendorf.** à 1 **Fl.**

Dilettantenfutter.

C. L. Böhm, Schweizerscenen. Phantasie für Cello mit Piano oder Orchester. Peters. Für Piano 20 Ngr. Für Orchester 2 Thlr.

Heerdengeläute und Hirtengesänge, Donnerrollen und Blitzeskreuzen, denen als Schluß eine allgemeine Heiterkeit folgt. Eine poetische Beilage von Barducci bestrebt sich die tönenden Phantasien des Componisten in faßlichen Wortklängen wiederzugeben. Cellisten von einiger Fertigkeit dürften mit der Composition im Salon Glück machen. Erst auf der sechsten Seite der Solostimme finden sich einige Schwierigkeiten.

A. Piatti, Op. 8. Airs baskyrs, Scherzo pour Vcello avec accomp. de Piano ou de Quintuor. **Schott.** Avec Piano 1 **Fl. 30 Kr.**, avec Quintuor 2 **Fl.**

— —, **Op.** 9. Souvenir des Puritani. **Ebend. 2 Fl.**

Op. 8 ist eine elegante, niedliche Arbeit, an der wir Alles loben, nur nicht den Titel, der uns eine offenbare Unwahrheit scheint. Vielleicht sind die Themen asiatisch, allein die Haltung und Ausführung führt uns auf die europäischen Alpen, auf das Berner Hochland, das wohl mit Händen und Füßen sich gegen das aufgedrungene Baskyrenthum wehren möchte. Op. 9 ist brillantes Potpourri, ziemlich schwer für das Instrument.

Th. Kullak u. M. Ganz, Op. 24. Grand duo brillant sur des thêmes de Vielka de Meyerbeer p. Piano et Vcello. **Schlesinger. 1½ Thlr.**

Welchem von beiden gehört dieses Op. 24? — Die Autoren dieses Duos bezeugen in der Schreibweise für ihre Instrumente ihre hohe technische Meisterschaft. Nur Spieler von gleichen Fähigkeiten dürften sich mit Glück an diesem Werke versuchen. Doch wird auch die beste Ausführung gebildete Zuhörer zu keinem Enthusiasmus hinreißen. Die gewählten Themen sind Meyerbeerisch pikant, weniger aber anziehend, und die Zuthat der beiden Herren ist nur vergoldetes Schnitzwerk.

J. F. Dobrzynski, Op. 41. Les larmes, morceau de Salon pour Vcello (ou Violon) avec accomp. de Piano. **Heinrichshofen. 12½ Sgr.**

Ein wenig einförmig, kann jedoch durch gute Nüancirung des Spielers gehoben werden. Von mittlerer Schwierigkeit.

Für Orchester.

R. Schumann, Op. 61. **Zweite Symphonie. Whistling. Partitur 5¾ Thlr. Stimmen 9 Thlr.**

W. Taubert, Op. 69. **Symphonie (F-Dur). Trautwein (Guttentag). Partitur 4 Thlr.**

Werden besprochen.

Partituren.

F. Hiller, Op. 36. **Gesang der Geister über den Wassern, für Chor u. Orchester. M. Trautwein (Guttentag). Partitur 1 Thlr. 15 Sgr.**

Ist besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

W. Wöhler, Op. 1. **Der alte Fischer, Ballade für eine tiefe Stimme. Gedicht vom Componisten. Rostock, Hagemann u. Kopp. ½ Thlr.**

W. Wöhler, Op. 2. Zwei Brüder, Romanze von Heine, für eine tiefe Stimme. Ebend. $\frac{5}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 4. Auf Flügeln des Gesanges, für Tenor. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Der Componist ist, wie viele Anfänger, an dem übertriebenen guten Willen gescheitert. Nur ein kleiner Theil der hier angewendeten Mittel genügte, um dieselben, oder vielmehr noch bessere Wirkungen auf eine edlere und poetisch-wahrhaftere Weise zu erzielen. Eine eigene Caprice des Componisten ist das Streben, die Singstimmen der Melodie, welche in solchen Fällen dem begleitenden Instrumente zugetheilte sind, als harmonische Füllstimmen unterzuordnen (Op. 1, S. 5, die ersten beiden Reihen; S. 7, 3te Reihe, 3—4. Tact ꝛc. Op. 2, S. 4 von den Worten an: Welchen aber von den Beiden ꝛc. Op. 4, gleich im ersten Tact, und so mehrere Male). Gegen den geläuterten Geschmack des Componisten sprechen, neben den meistentheils spröden Melodien, plötzlich hervortauchende Trivialitäten, so Op. 1, S. 7, die Melodie in Es-Dur; in Op. 2 der 12/8 Tact in E-Dur; in Op. 4 die tändelnde, kleinlich objectivirende Begleitung zu den Worten: die Veilchen kichern ꝛc. Sonst ermuntern wir den Tonsetzer fortzufahren; ernstliches Studium guter Werke wird seinen nicht unbedeutenden Fähigkeiten förderlich sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: Neue Gesangwerke aus dem Verlage der H. Laupp'schen Buchhandlg. in Tübingen.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 4.** Den 11. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Oper: Tanhäuser,

von C. A. Mangold.

Dichtung von Ed. Duller.

Die mehr und mehr überhandnehmende Sucht nach italienischem Singsang, das fade Treiben der Unzahl von musikalisch-sein-wollenden Alltagsmenschen, hemmt das Streben der schon bekannten besseren producirenden Künstler in unserem Vaterlande, und läßt auch diejenigen, welche noch im Entstehen sind, ohne Unterstützung. Was soll namentlich aus den Letzteren werden, wenn dies so fortgeht? Was soll namentlich auch aus unseren älteren deutschen Meisterwerken werden? Sie erscheinen so selten auf den Bühnen, und namentlich auf solchen, bei welchen nur das materielle Interesse im Auge behalten wird, daß uns eine Zeit bevorsteht, in welcher man einige Tagereisen (trotz dem deutschen Eisenbahnnetze) machen muß, um eine classische Oper zu hören. Um so wohlthuender ist es, wenn uns hier und da einzelne Oasen in diesem Sandmeere von italienisirten und französirten Theatern entgegenleuchten, und unsere durch die ausländischen Gurgeleien beleidigten und abgespannten Nerven erfreuen. Zu diesen Oasen darf man wohl das Theater in Darmstadt zählen, welches (durch ein gutes Personale unterstützt) sowohl durch die wohlwollenden Gesinnungen eines vortrefflichen Fürsten, als auch durch die kunstsinnige Richtung des jüngeren Hofes, auf seiner schon seit langen Jahren befindlichen Kunsthöhe erhalten zu werden sucht. — Dort ist nun vor Kurzem unter andern ein Werk eines jungen deutschen Componisten zum vierten Male über die Bühne gegangen, welches so viel des Schönen enthält, daß es wohl verdient, bekannt und verbreitet zu werden; es ist die Oper: Tanhäuser, von C. A. Mangold, Gedicht von Eduard Duller.

Ohne mich gerade in's genaueste Detail des Werkes einzulassen, was ich mir für später aufsparen will, mache ich in gedrängter Kürze auf das Buch der Oper aufmerksam, und berühre dann die vorzüglicheren Momente der Composition: Der Handlung liegt die bekannte Sage von dem Ritter Tanhäuser in Thüringen und dem Hörseelberge zum Grunde.

1ster Act. Tanhäuser geht aus seiner Burg mit seinen Gesellen zur Jagd, verirrt sich im Walde, wird von Zauberklängen nach dem Hörseelberge verlockt, und tritt in denselben ein, umstrickt von dem Liebreiz der Venus, welche mit ihren Grazien und Nymphen aus dem Berge hervorgekommen war. Die Abmahnungen seines ihm gefolgten treuen Dienstmannes Eckhard und dessen Tochter Innigis, die ihn liebt, bleiben ohne Erfolg bei Tanhäuser, er tritt mit Venus in den Berg, der sich hinter ihm schließt. Die folgende und letzte Scene des 1sten Actes bietet ein Volksfest vor den Thoren Eisenachs. Während dessen erscheint ein kleiner Amor, tanzt mit den Kindern, und lockt sie endlich, bei eingetretener Dämmerung, mit nach dem Walde, ebenfalls in den Hörseelberg. Zuletzt merken die Weiber die Entfernung ihrer Kinder, es entsteht allgemeine Aufregung, man bringt

Fackeln und entfernt sich, die verlorenen Kinder zu suchen. So schließt der 1ste Act.

Der 2te Act spielt im Inneren des Hörseelberges, der in mannichfacher Weise mit zauberhaften Ausschmückungen versehen ist. Grotten, Nischen, Seen, blühende Bäume, dann tanzende Grazien, Nymphen ꝛc. ꝛc. Tanhäuser (bekränzt und träumerisch verloren) und Venus sitzen auf einem Throne. Großes Ballet. Venus fordert Tanhäuser auf, zu singen, er genügt ihr und singt eine Romanze, gegen deren Schluß er auf seine verlorene Freiheit anspielt. Er ermannt sich dann und faßt den Entschluß, den Berg wieder zu verlassen, was Venus endlich, nach langem Widerspruche, zusagt. Aber er verspricht ihr wiederzukehren, wenn er keine Verzeihung erlangt, die er büßend suchen will. Die Kinder, welche von dem Amor verlockt mit in dem Berge waren, will er mit sich nehmen, aber Venus verweigert sie, giebt ihm jedoch die Versicherung, daß sie frei werden, wenn er wiederkehrt. Er eilt davon, indem er ruft: ich werde sie befreien! — Der Schluß des 2ten Actes spielt vor dem Berge, wo der treue Eckhard und seine Tochter Innigis Wache gehalten haben, um die mögliche Wiederkehr ihres Herrn zu erwarten und Jedermann zu warnen. — Tanhäuser kommt aus dem Berge; dankendes Gebet der Drei; am Schluß desselben erscheint ein Zug Pilger (die Eltern jener im Berge verzauberten Kinder), welche nach dem heiligen Grabe wallen, um von dem dortigen Patriarch Verzeihung ihrer Sünden zu erlangen. Tanhäuser und Innigis schließen sich an den Zug. Eckhard nimmt väterlich von ihnen Abschied, sie segnend.

Der 3te Act geht im Inneren der Hauptkirche zu Jerusalem vor sich. Feierlicher Zug des Patriarchen Urban in die Kirche, wo die Wallfahrer mit Tanhäuser und Innigis vorher schon eingetreten waren. Er segnet die Pilger und giebt ihnen Verzeihung; sie danken gerührt und sprechen ihre Freude aus, entsündigt ins Vaterland zurückkehren zu können. Nun versucht auch Tanhäuser Verzeihung zu erlangen und trägt dem Priester seine Schuld vor, der aber ist entrüstet, vergiebt ihm nicht, verflucht ihn und weist ihn fort aus dem Heiligthume. Die Wallfahrer, Innigis und Tanhäuser selbst bitten um Gnade. Urban, der Patriarch, spricht in prophetischem Tone, daß dem Tanhäuser erst dann Hoffnung zur Vergebung werde, wenn der dürre Stab, den er in der Hand hält, und den er zu Boden wirft, Blüthen treiben würde. Trotz dieses Ausspruchs verflucht er ihn nochmals mit Entrüstung und geht mit seiner Umgebung ab. Tanhäuser stürzt zu Boden, Innigis beugt sich über ihn und blickt himmelwärts, indem sie sich auf den von Urban weggeworfenen Stab stützt. — Schluß des 3ten Actes.

4ter Act. Waldgegend in Thüringen. Tanhäuser und Innigis treten auf. Romanze an's deutsche Vaterland von Tanhäuser. Er will Abschied von Innigis nehmen, weil er nun wieder, seinem gegebenen Versprechen zufolge, in den Hörseelberg zurückkehren will, und spricht seinen Dank gegen sie aus. Innigis entgegnet mit Liebe, daß sie nicht von ihm weiche. Duett. —

Der Schluß der Oper vor dem Hörseelberge. Chor der zurückgekehrten Wallfahrer. Der treue Eckhard begrüßt seine Tochter und seinen Herrn. — Der Berg öffnet sich und aus demselben schallt der Ruf: Tanhäuser! — Venus erscheint, mahnt den Tanhäuser an sein Versprechen, der von der Erde Abschied nimmt und mit Innigis in den Berg zurücktritt. — Eckhard hat den von Innigis erhaltenen Stab des Patriarchen vor den Berg gepflanzt und kniet mit Wallfahrern in heißem Gebete nieder. Aus dem Berge tönt das Wort: Triumph! der Berg schließt sich unter Donner, und aus dem aufgepflanzten Stabe sprießen drei Rosen. Freudiges Erstaunen. Eckhard nimmt den Stab aus der Erde, tritt gegen den Berg und berührt mit der Blüthe den Fels, indem er ihn beschwört und seine Lieben im Namen des Höchsten zurückbegehrt. Der Fels theilt sich, Tanhäuser und Innigis treten heraus und führen die Kinder mit sich; hinter ihnen stürzt der Berg zusammen und man erblickt in der Ferne Tanhäusers Burg und eine herrliche Gegend. Schlußgruppe und allgemeiner Dank. —

Dies ist die in vielen Beziehungen effectvolle Handlung der Oper, welche von der umsichtig behandelten Idee des Dichters Beweis liefert. Der Componist hat in einer neuen Ouvertüre, wobei er Motive aus dem 2ten Acte sehr glücklich benutzte, einen noch wirkungsvolleren Anfang der Oper hervorgerufen, und damit, so wie in dem ganzen Werke eine große Instrumental-Kenntniß und einen sehr richtigen Tact in der Verwendung der musikalischen Mittel an den Tag gelegt, welche uns zu wahrer Anerkennung und Bewunderung auffordern müssen. — Gleich im Anfang der Introductions-Chor der Jäger mit dazwischen gestreutem Frauen-Chor ist sehr frisch und lebendig, und entspricht ganz der lebhaften Aufregung einer Schaar von flinken Gesellen, die in den Wald stürmen. — Die Hauptcharactere der Oper: Tanhäuser, Innigis und Eckhard sind in allen Situationen so wahr und trefflich gezeichnet, daß sie ihre große Wirkung nicht leicht verfehlen können. Namentlich sind hervorzuheben: die Romanze Tanhäusers im

Hörselberge und sein Lied im 4ten Acte an das deutsche Vaterland — die beiden Arien der Innigis, namentlich aber die zweite — die Romanze des treuen Eckhard vor dem Hörselberge, gegen den Schluß des 2ten Actes und das gleich darauf folgende Gebet (Tanhäuser, Innigis und Eckhard), als Terzett ohne Instrumentalbegleitung behandelt. Die Parthie des Patriarchen Urban, im 3ten Acte ist, besonders Anfangs, so würdevoll gehalten, und ihm solch schöne versöhnende Cantabiles, von trefflichen Chören unterstützt, in den Mund gelegt, daß die Behandlung dieses Actes gewiß großes Lob verdient. Der beiden Pilger-Chöre muß ich noch extra gedenken; auch sie zeigen von der Kraft und dem Talente des Componisten, das Beste zu leisten. Die Balletmusik im 2ten Acte ist sehr effectvoll. —

Und somit will ich denn mein Referat über diese Oper mit dem Bemerken schließen, daß ich später eine detaillirtere Auseinandersetzung der musikalischen Schönheiten des Werkes bringen werde, um so mehr, da der Componist Hoffnung hat, es baldigst auf einer der allerersten Bühnen Deutschlands zur Aufführung zu bringen. Wir wünschen ihr dort, so wie überall, das Glück, das die Oper verdient, und das sie auch bei uns in reichem Maaße gefunden hat. Die letzte dichtgedrängte Vorstellung, welche vom Componisten selbst geleitet wurde, war aber auch noch abgerundeter als die früheren, und ließ beinahe nichts zu wünschen übrig.

Die Hauptpartien der wohl ständig auf unserem Repertoire bleibenden beliebten Oper waren durch Hrn. Breiting (Tanhäuser), Hrn. Reichel (Eckhard) und Mad. Pirscher (Innigis) vortrefflich besetzt, welches Triumvirat in Allem, namentlich aber in dem Terzett ohne Instrumentalbegleitung, die gewohnte Meisterschaft bethätigte. Indessen waren auch die Rollen der Venus (Fräul. Neukäufler) und des Patriarchen Urban (Hr. Pasqué) in guten Händen.

Darmstadt. A. Müller.

Deutsches Horn (Cor allemand),

das von Hrn. L. A. Schröder in Köln neu erfundene Blech-Instrument.

Ein wesentlicher Uebelstand bei den Militair-Musiken war bisher der, daß bei den vielen Baß-Instrumenten die Mittelstimmen sehr dürftig durch die Hörner vertreten waren, und besonders das dritte und vierte Horn durch ihre Tonschwäche beinahe als wirkungslos bezeichnet werden konnten. Die Wirksamkeit derselben wurde noch dadurch vermindert, daß die Schall-Oeffnung bei den Hörnern nach hinten zu ist, während sie bei allen übrigen Blech-Instrumenten in entgegengesetzter Richtung sich befindet. Wenn auch schon andere Instrumentenmacher, und namentlich Hr. Sax in Paris, an den von ihnen neu construirten Hörnern die eben angeführten Mängel theilweise vermieden haben, so ist es ihnen doch nicht gelungen, neben größerer Kraftentwicklung mit weniger Anstrengung und besserer Beförderung des Tones die eigentliche Qualität des Waldhorntones beizubehalten, was Hrn. Schröder in seinem neu erfundenen „Deutschen Horn" vollkommen gelungen.

Das „Deutsche Horn" ist lang gebogen, beinahe drei Fuß rhein. hoch. Es hat in seiner natürlichen Stimmung in F folgenden Umfang: sein Ton ist stark, jedoch allen Nüancirungen mit Leichtigkeit entsprechend, und durch die in neuer Art angebrachten drei Ventile sind schnelle Passagen und Triller ausführbar. Seine eigentliche Stimmung ist in F; jedoch durch Bogen, wie sie beim Horn angewendet werden, kann man das „Deutsche Horn" in jede beliebige Tonart setzen. Noch müssen wir bemerken, daß seine Form, so wie seine Handhabung die Benutzung bei der Cavallerie-Musik zuläßt. Bei den damit vor Kennern und Sachverständigen angestellten Proben war man einstimmig der Ansicht, daß dies neu erfundene Instrument in kurzer Zeit, seiner Zweckmäßigkeit, Tonwirkung und leichten Behandlung halber, überall bei den Militair-Musikchören Aufnahme finden werde. Bereits sind diese Hörner bei mehreren Militair-Musikchören in der Rheinprovinz und Westphalen eingeführt und haben sich von entschiedener Wirkung bewährt, sowohl bei den darauf vorgetragenen Solis, als in Ensemblespiel. Hrn. Schröder gehen recht zahlreiche Bestellungen auf sein neu erfundenes Horn ein, und so freut es uns, daß die Erfindung eines bescheidenen deutschen Künstlers zeitig Früchte trägt, und ihm auf diese Weise die Anerkennung seiner Leistungen wird.

Köln. Ferdinand Rahles,
Musik-Director.

Aus Westphalen.

(Schluß.)

Von Zeit zu Zeit ist es uns vergönnt, ein Concert hören zu können; freilich kömmt dies nicht oft vor, wenigstens nicht so oft und regelmäßig, wie nördlich von unsern Bergen, in dem freundlichen

Detmold. Hier beginnt immer im Herbst ein Cyklus von acht oder zehn Concerten, welche regelmäßig alle acht Tage, und zwar von der dortigen Kapelle gegeben werden. Referent hatte schon öfter Gelegenheit, einem solchen beizuwohnen, und zwar immer mit vielem Interesse. Die Fürstliche Kapelle daselbst (gegen 40 Mann stark) beginnt ihre Concerte gewöhnlich mit einer Ouvertüre, worauf dann einige Solovorträge folgen; der Schluß wird mit einer Symphonie gemacht. Die Solovorträge auf der Geige fallen meist dem dortigen Kapellmeister, Hrn. Kiel oder den HH. Landowski und Scheller, die auf dem Cello Hrn. Schmidt, auf der Flöte Hrn. Reinisch und auf dem Horn mitunter Hrn. Cordes zu. Der Letztere ist ein Schüler des bekannten Mayer aus Sondershausen, welcher diesen Herbst auf seinen Reisen auch Westphalen und zunächst Detmold und Paderborn besuchte. In Detmold gab derselbe zwei Concerte, in Paderborn jedoch nur ein einziges; in jenem Orte fand er eine gute Stütze an dem dortigen Orchester, was ihm in Paderborn abging. Wenn Referent nicht irrt, so machte Hr. Mayer seine Reise über Hannover nach Westphalen in Folge einer besonderen Einladung, wird sich aber von hier nach dem Norden wenden, von wo ihm ehrenvolle Anerbietungen geworden sind. Wahrscheinlich wird derselbe nach beendigter Reise seinen Wohnort Sondershausen wieder aufsuchen, obgleich man bezweifeln muß, daß dieses für immer seine Heimath werden wird, denn es kann sicherlich nicht ausbleiben, daß ein Künstler, wie Hr. Mayer, dereinst an einem bedeutenderen Orte einen größeren Wirkungskreis erhält. — Reisende Künstler beehren uns überhaupt mitunter: früher hatten wir die Freude, Liszt in Bielefeld und Detmold zu hören, und außer mehreren anderen, z. B. Ernst, in letzter Zeit Litolff, welcher in Detmold ein starkbesuchtes Concert gab. Solche Künstler verweilen übrigens nur in Detmold, weil man ihnen dort sehr bereitwillig entgegenkommt, so daß ihnen das Arrangement eines Concerts keine große Mühe macht. Den Leistungen der dortigen Kapelle folgt man mit Freuden, sowohl bei Gelegenheit der Concerte, wie auch der Opern, und wünschen wir Detmold noch einen tüchtigen Singverein, damit der Dilettantismus auch einmal seinen Musiksinn bethätige, und daß ein solcher bei richtiger Leitung Bestand haben werde, wird nicht zu bezweifeln sein. Man mache wenigstens nur einmal einen Versuch, fange mit kleinen Piecen an, dann wird auch über kurz oder lang die Zeit herankommen, wo Mendelssohn's Elias eben so trefflich, wie früher der Paulus ausgeführt werden wird.

87.

Vermischtes.

Aus Cassel schreibt man uns Folgendes:

Geehrter Herr!

In Nr. 48 Ihrer musik. Zeitschrift wagt es ein den Lesern anonymer Scribler, mein Gastspiel und Engagement sowohl, als auch das Material meiner Stimme — Tonbildung — auf eine Weise zu verunglimpfen, die so plump und erbärmlich sich präsentirt, daß allgemeine Heiterkeit = Lachen, jeden Leser im Lesecirkel erfaßte. Wäre der beregte Artikel nur ein wenig feiner und wahrheitsgemäßer gewesen, so würde ich durch meine vorgesetzte Behörde — die Generalintendanz und Hofkapellmeister Dr. Spohr — die Nichtswürdigkeit des Verfassers jenes Artikels documentiren lassen. So aber halte ich es unter meiner Würde, mehr zu erwidern, als: „daß ich nach höchst beifälligem Gastspiele, während welchem ich mehrfach gerufen — mit einer Jahresgage von 2000 Thlrn. als 1ster Tenorist engagirt worden bin." Möge diese einfache Thatsache für die Wahrheit des Erfolges meiner Gastspiele und meiner Leistungen sprechen. — Anonymes Schimpfen im Interesse anderer hier durchgefallener Sänger verachte ich — belehrende Kritiken aber finden immer an mir einen aufmerksamen Leser.

Cassel, im December 1847. Carl Francke,
Hofsänger.

Wir haben den Schluß dieser Erwiderung, der den Versuch einer — gleichviel ob irrigen oder richtigen — Namensdeutung unseres Correspondenten in Cassel enthält, gestrichen, theils weil es Niemand zusteht, auf ungewisse Vermuthungen hin Verdächtigungen gegen Jemand auszusprechen, theils auch, weil der Correspondenzartikel in Rede ruhig und gemäßigt gehalten ist, und darum keineswegs eine so heftige Erwiderung, wie namentlich in jenem Schlußsatz enthalten, rechtfertigt. Um dem geneigten Leser in den Stand zu setzen, eine Vergleichung anzustellen, lassen wir die Stelle aus Nr. 48 welche zu obiger Einsendung Veranlassung gab, hier nochmals abdrucken. Es heißt dort: „Hr. Francke sang zuerst den Hüon, alsdann den George Brown, und darauf den Robert, besonders die zweite Rolle mit Beifall, und wurde engagirt. Seine Stimme ist ebenwohl nicht bedeutend, hat keine Jugendfrische und keine Heldenkraft, ist hart und ungleich in der Tiefe, und stumpf und ohne Metall in der Höhe. Das ganze Auftreten dieses Sängers verräth den eingebürgerten Bühnenmann, sein Spiel ist keck und frei, und so wird man sein nicht sehr vortheilhaftes Aeußere und das Verbrauchte seines Gesanges durch Gewohnheit annehmbarer finden."

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 5. Den 15. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine vergleichende Charakteristik.

(Fortsetzung.)

Haydn nahm hinsichtlich seiner musikalischen Bildung seinen Ausgangspunkt vom Praktischen, und zwar vom Gemeinsten, Handwerkmäßigsten desselben. Wie der Lehrling eines Stadtmusikus begann er damit, alle Instrumente nothdürftig spielen zu lernen. Es waren äußere Veranlassungen, welche ihn zur Composition führten, wiewohl er von Jugend auf, aus Naturdrang und ohne Unterweisung sich darin geübt hatte, und mehr instinctartig gelangte er zum Höheren, Dichterischen der Kunst; sein Genie lehrte ihn, ihm selbst fast unbewußt, immer Tieferes aussprechen, und dies in immer größerer Vollendung. Aber sein Mittelpunkt blieb stets das Praktische; er faßte fortwährend seine Kunst von der praktischen Seite, völlig unberührt von Speculation und Aesthetik, und er ist darum, im Vergleich zu seinen Nachfolgern, noch Musiker im engsten Sinne zu nennen. Mozart's Vater war gebildeter als jene Männer, mit denen Haydn in früherer Zeit genauer verkehren konnte. Der Sohn wurde durch ihn früh gewöhnt, Theorie und Praxis zu verbinden, und eben so zum Technischen, wie zum Dichterischen hingeleitet. Wenn daher bei Haydn der Genius sich nur instinctartig offenbart, so erblicken wir bei Mozart das schönste Gleichgewicht von Reflexion, Kunstbewußtsein einerseits und Naturkraft anderseits. War Haydn unbewußt Dichter, so war es Mozart schon so sehr mit Bewußtsein, daß er nicht allein kleinere Mängel seiner Textdichter ergänzte, sondern selbstthätig und schaffend bei der dichterischen Arbeit auftrat. Beethoven zeigte schon früh Hang zur Speculation, zum Denken über die Kunst, Hang zur Grübelei, zur Opposition, überhaupt ein überwiegend bewußtes Schaffen. Bei ihm tritt, namentlich in seiner späteren Epoche, Reflexion sehr entschieden hervor. Was aber den poetischen Gehalt seiner Werke betrifft, so ist er derjenige, welcher die bei Mozart von technischen Schranken noch gebundene und unter das Gesetz verständig-logischer Ausarbeitung gestellte Instrumentalmusik mehr und mehr emancipirte. Er ist am wenigsten Musiker im engeren und beschränkteren Sinne; er nähert die Tonkunst einer höheren Geisteswelt und befähigt dieselbe in der reinen Instrumentalmusik mit möglichster Bestimmtheit poetische Seelenzustände auszusprechen. — Haydn hatte auch in Dingen, die seine Kunst nicht unmittelbar berührten, nur einen gewöhnlichen Unterricht genossen. In späteren Jahren, beim Fürst Esterhazy, bot sich ihm keine Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darin, und als endlich diese vorhanden war, war er zu alt, um auf bis dahin ihm ganz Fremdes eingehen und neue Seiten in sich hervorbilden zu können. Mozart, durch die Welt und das Leben gebildet, hatte schon in früher Kindheit die reichsten und mannichfachsten Eindrücke erhalten. Beethoven scheint in früheren Jahren mehr als seine Vorgänger studirt zu haben, wenn auch jedenfalls ohne Plan und Methode. Aber sein Interesse war dadurch

auf viele andere, die Kunst nicht unmittelbar berührenden Gegenstände geleitet worden, und er trat dadurch der modernen Geistesbewegung näher als seine Vorgänger. Auch was rein musikalischen Unterricht betrifft, war Haydn der am meisten vernachlässigte. Nur geringe Unterweisung wurde ihm zu Theil, und er mußte überall durch sich selbst lernen, überall neu schaffen, während seine Nachfolger auf dem von ihm gelegten Grunde weiter bauen konnten. Haydn's Ansicht von der Kunst war dem entsprechend wissenschaftlich durchaus unentwickelt. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den großen Künstler nicht erkannt. Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach, und er reducirte das Meiste auf glückliche Anlage und innere Eingebung. Mozart besaß ein bestimmtes Bewußtsein von der Bedeutung der Kunst, wenn auch noch keineswegs im Sinne der modernen Philosophie. Aber früh auf höhere Gesichtspunkte hingeleitet, zeigen viele Aeußerungen, zeigen viele Stellen in seinen Briefen, wie er die große Aufgabe des Künstlers sehr wohl erkannt hatte, wie er zugleich im neueren Sinne schon ein sehr trefflicher Kunstkritiker war. In Beethoven's Innerem dämmert als bestimmte Ahnung das moderne, philosophische Bewußtsein, welches in der Kunst eine Offenbarung des Göttlichen in der Welt der Erscheinung erblickt, und dieselbe berufen weiß, die höchsten Räthsel der Welt zur Lösung zu bringen.

Haydn hat sich als Componist im Laufe seines langen Lebens zugleich am wenigsten und am meisten geändert; am wenigsten, was das Innere seiner Werke betrifft. Seine heitere, klare, scherzgeneigte Natur hat sich früh ausgeprägt und fortwährend erhalten, am meisten hinsichtlich des Aeußeren. Erst nachdem Mozart seine Hauptwerke geschaffen hatte, gab Haydn sein Größtes und Bestes, erst später hat er Gebrauch gemacht von allen jenen Steigerungen, welche durch Mozart herbeigeführt worden waren, von dem ganzen durch diesen erschlossenen Reichthum der Instrumente u.s.f., so daß wir eine vor- und nach-Mozartische Epoche in ihm unterscheiden müssen. Haydn bleibt sich im Inneren, in der Hauptsache gleich, ändert sich aber im Aeußeren. Mozart hat, wie Göthe, im Inneren die größten Metamorphosen erlebt; aber es sind alle diese Schwankungen in Gegensätzen eine durch innere Nothwendigkeit bedingte organische Entwicklung, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um zu den vollendetsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen. Auch Beethoven hat große Metamorphosen in seinem Inneren durchlebt, aber er hat sich weniger entwickelt durch Schwankungen in Gegensätzen, sein Fortgang ist mehr, wie bei Haydn, ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, daß Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht, so daß wir in den drei Epochen, welche wir in der Laufbahn des Letzteren unterscheiden müssen, zuerst Anlehnen an seine Vorgänger, in der zweiten entschieden herausgearbeitete Eigenthümlichkeit, in der dritten endlich eine Steigerung derselben bis zur Schroffheit, Ausschließlichkeit und Opposition erblicken. — Es ist durchaus unrichtig, wenn man meint, die Sonderbarkeiten der späteren Werke aus Beethoven's Taubheit allein und äußerlich erklären zu können, wenn man glaubt, daß er anders geschrieben haben würde, sobald der äußere Sinn ihm geblieben wäre. Muß doch der weit geringer Begabte seine Schöpfungen im Inneren, ohne äußere Nachhülfe entwerfen können, wenn er einmal mit dem Tonleben sich vertraut gemacht hat, geschweige ein Genius wie Beethoven. Mittelbar aber hat jene Taubheit auf seine Schöpfungen außerordentlich gewirkt, indem sie es war, welche die von Haus aus in ihn gelegte Neigung zur Absonderung bis zur Krankhaftigkeit steigerte, dadurch die Reinhaltung und Abgeschlossenheit seiner Eigenthümlichkeit außerordentlich begünstigte, zugleich aber auch durch die Verstimmung, welche sie bewirkte, Ursache wurde, daß wir für den Meister ein gesundes, freudiges Schaffen mehr und mehr verloren gehen, daß wir ihn immer tiefer in das Negative verstrickt sehen. Haydn hat am meisten äußerlich aufgenommen, und sich dadurch gesteigert; Beethoven am wenigsten; er hat durch Vertiefung in sich selbst sich gesteigert. Bei Mozart war die gesammte Geschichte Grundlage und Voraussetzung seines Schaffens, jedoch so, daß er diese ganze Ueberlieferung von Haus aus selbständig in sich reproducirte.

Haydn's Weltanschauung ist darum noch die am wenigsten entwickelte, die am wenigsten reich gegliederte; die Mozart's die umfassendste, universellste, die Beethoven's endlich die vertiefteste, durchgearbeitetste. Haydn's heiterer, kindlich naiver Natur sind die Abgründe irdischen Schmerzes fast ganz verdeckt; für ihn ist die negative Seite des Lebens fast noch gar nicht vorhanden, er ist das sorglos am Rande des Abgrundes spielende Kind. Beethoven kämpft in seinem Inneren, er geht ein in das Negative, in den Schmerz der Welt, und nur wenn alle Widersprüche zur Darstellung gekommen sind, gelangt er endlich zur Versöhnung. Mozart ist von Haus aus in sich versöhnt; für ihn sind solche Kämpfe, ist solches Eingehen in Contraste und Widersprüche, ist diese Dialektik der Empfindung weniger oder nicht vorhanden. Auch er zwar scheut sich nicht einzugehen auf tiefere Widersprüche; aber seine Werke bringen nicht den

Kampf und endlichen Sieg, wie die Beethoven's, wo die Versöhnung Resultat des Kampfes ist, zur Anschauung; seine Werke stehen von Haus aus auf dem Standpunkte der Versöhnung; der Kampf ist schon vollbracht und liegt gewissermaßen hinter dem Werk als Voraussetzung. Haydn und Mozart sind noch in Einheit mit allen Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche. Der Umstand, daß sie noch mit allen Regungen ihres Inneren festwurzeln in dem Bestehenden, hält sie gefangen, und läßt sie zu einer tieferen Entzweiung nicht gelangen. Beethoven ist die losgerissene, auf sich selbst gestellte Subjectivität, die sich immer mehr in sich abschließt, und zu einer eigenen Welt erweitert. Diese Beschränkung auf sich verleiht ihm jenen tiefen Ernst, welcher als eines der charakteristischsten Merkmale sogleich bei ihm uns entgegentritt. Es fehlt ihm jene behagliche Lust, die aus Lebensgenuß, aus der vollen Hingebung an die Welt entspringt. Zugleich aber ist mit dieser Isolirung ein Umschlagen in das andere Extrem, ein Aufjauchzen höchster Freude, gelingt es ihm einmal sich von sich zu befreien, gegeben, ein Wogen der Leidenschaft, welches dem stets maßhaltenden Mozart fremd ist. Darum erblicken wir in ihm jenen erhabenen Zug, der ihn mit heiligem Schauer erfüllt, und uns den Tondichter in Verzückung versunken darstellt, und auf der anderen Seite ein derb komisches, handgreifliches, volksmäßiges Element, darum jene Lust, welche den Schmerz zur Voraussetzung hat. Wenn Mozart noch alle Gegensätze zusammenhält, und dieselben mit Freiheit beherrscht, frei schaltend mit ihnen, als dem Material seiner Darstellung, als Künstler über ihnen schwebend, obschon eben so wesentlich von ihnen erfaßt, wenn Haydn die Gegensätze nur spielend berührt, die Möglichkeit einer Entzweiung andeutend, indem er leichthin dieselben einander gegenüberstellt, ohne aber darauf wirklich einzugehen, so erblicken wir Beethoven persönlich ergriffen, und persönlich mit fortgerissen, bestimmt alle Schwankungen in seinem eigenen Selbst zu durchleben, und dieselben bis zu ihrer Spitze zu verfolgen; wir erblicken den Kampf des Endlichen und Unendlichen, und das Ringen dieser Gegensätze in einer der größten Persönlichkeiten der Welt. Mozart, der mit künstlerischer Freiheit und Ruhe Alles Beherrschende, ist der Tondichter der Ironie; Haydn, der schalkhaft sich jedem Kampfe Entziehende, der größte Meister des Scherzes und der Laune; Beethoven, der Schmerzdurchwühlte, der Componist des Humors; Haydn aber ist der unmittelbare Vorläufer des letzteren, der diesem seine Aufgabe zu tieferer Erfassung übergeben hat.

(Fortsetzung folgt.)

Lieder und Gesänge.

Nina Stollewerk, Op. 5. Zwei Gedichte von Siegfried Kapper. — Wien, Witzendorf. Pr. 30 Kr.

Das erste ist nicht ohne einen gewissen poetischen Anflug, wenn gleich in der Melodie unbedeutend. Bis auf die Schlußzeile hält es sich auch frei von lästigen Wiederholungen. Es wird sich durch seinen sinnigen Charakter Freunde erwerben. Das zweite, theilweise in der Melodie etwas interessanter und leidenschaftlicher gehalten, enthält störende Wiederholungen, wie z. B. neben zweimal hintereinander, was leicht vermieden werden kann, sobald man sich über über diese ästhetischen Punkte etwas näher orientirt hat. —

Carl Reinecke, Op. 8. Der verliebte Maikäfer, Gedicht von Rob. Reinick. — Copenhagen, Lose u. Delbanco. Pr. 12½ Ngr.

Eine sehr humoristische und poetische Composition. Der Charakter, den das anmuthige Gedicht hat, ist so duftig und leicht wiedergegeben, so frisch und aus einem Gusse hingeworfen, daß wir es mit Recht Freunden dieser humoristischen Poesie angelegentlich empfehlen. Zwar ist das Gedicht schon früher von C. Löwe componirt, doch scheint uns hier das Ganze in Anlage und Durchführung gelungener. Die Begleitung ist so flatternd und spielend, so mannichfach im Geiste des Gedichtes nüancirt, während dort bei Löwe der Humor, auch recht ergötzlich, doch etwas derber, dem leichten Charakter des Gedichtes weniger angemessen, auftritt. Zu erwähnen ist noch, daß kein Wort wiederholt ist, was uns bei Löwe stört, wo Vieles nach alter, beliebter Weise unnöthig wiederholt wird: hier rauscht das Ganze so leicht klingend an uns vorüber, daß es eben durch seine Kürze einen angenehmeren Eindruck macht. —

A. J. Becher, Op. 10. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Wien, Tob. Haslinger's Wittwe u. Sohn. 4tes Heft der Gesänge. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Das Streben, welches aus diesen Compositionen leuchtet, ist lobenswerth; man sieht, der Componist will etwas geben, was dem Geiste der Gedichte entspricht; allein — die Kraft mangelt, es ist immer nur ein dilettantisches Ringen nach dem richtigen Ausdrucke. Die Melodieen sind unbedeutend und erreichen nicht den dichterischen Inhalt der Texte, die meistens viel Stoff zur musikalischen Production enthal-

ten. Daher greift der Componist zu anderen Mitteln: er giebt häufig überladene Begleitung, die doch nichts sagt; er häuft die Vortragszeichen, als ob dadurch der Geist hineingeredet werden könnte. Gebt nur gute Musik, das Uebrige wird uns dann schon zufallen. So finden sich in sechs Tacten hintereinander: *f*, *schneller*, *rallent.*, *p*, *Andante*, *äusserst sanft*, *rallent.*, *pp*. Bisweilen nimmt die Melodie einen guten Anlauf, man denkt, es soll der Höhepunkt kommen: da verläßt er uns wieder, ehe wir warm geworden, und bringt Fremdes, das mit dem Vorigen nicht stimmt. Es verräth dies Mangel an Erfindungskraft in der Fortspinnung eines musikalischen Gedankens und an Beherrschung der musikalischen Form. —

Jean Jos. Bott, Op. 8. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegl. — Cassel, J. Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

Diese Lieder, welche von guter Befähigung zeugen, bewegen sich in einer noch zu beschränkten Sphäre. Der Componist hat noch nicht Selbständigkeit errungen, denn allenthalben begegnen uns Gänge in der Melodie, Figuren in der Begleitung, die an den Meister erinnern, dessen Schüler Bott ist, an Spohr. Hat nun auch dieser Einfluß ihn verhindert, Triviales und Unedles zu geben, so vermissen wir doch ein tieferes Erfassen der Texte. Es klingt alles recht anmuthig, freundlich, sanft klagend, doch nirgends werden wir stärker ergriffen; das Barometer unserer Gefühle kommt nicht zum Steigen. Der Standpunkt, auf dem der junge Componist steht, ist ein überwundener; er bestrebe sich dessen immer mehr zu entschlagen und den Anforderungen der Neuzeit zu genügen. Wir beziehen dies nicht auf Kleinigkeiten in der Form, sondern auf den gesammten Geist, der ihn beseelen soll, wenn er die Kritik, die nicht anders kann als vorwärts treiben, für sich haben will. —

Fr. Kühmstedt, Op. 13. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. -- Cassel, J. Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

Ein gutes Liederheft. Es zeichnet sich vor vielen durch einen gesunden Kern der Melodie aus, durch edle Haltung derselben und tiefere, poetische Auffassung der Texte. Außerdem stehen auch dem Componisten die harmonischen Mittel in so reichlichem Maße zu Gebote, daß wir auch von dieser Seite unsere Anerkennung ihm nicht versagen können. In Betreff dieses letzten Punktes müssen wir jedoch noch bemerken, daß es uns hin und wieder hat bedünken wollen, als habe sich der Componist im harmonischen Aufputz des Einflusses Spohr's noch nicht entschlagen, wie z. B. in Nr. 1 u. 3 vorzugsweise. Dies jedoch nur beiläufig. Ein anderer Punkt, den wir geltend machen müssen, ist der, daß störende Textwiederholungen sich noch reichlich vorfinden, was der Componist künftig, da er ein künstlerisches Streben beurkundet, gewiß vermeiden wird. Nur in einem, Nr. 6, ist kein Wort wiederholt. — Haben wir uns schon lobend über den schönen Geist, der diese Lieder beseelt, ausgesprochen, so müssen wir auch noch erwähnen, daß der Componist im Vergleich zu den früheren Heften, Op. 8, die uns eben zur Hand sind, einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat und für die Zukunft viel Gutes verspricht. Wir fügen den Wunsch hinzu, derselbe möge den neuen Geist, der sich des Liedes seit jüngster Zeit bemächtigt hat, und die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete nicht ungenützt an sich vorübergehen lassen. Denn wenn er gleich in diesem Werke viel Schönes bietet, so können wir doch nicht seinen Standpunkt als einen den Anforderungen der Neuzeit angemessenen bezeichnen. Es fehlt ihm die individuelle Farbe; das Weitere ergiebt sich von selbst hieraus. Unserem Principe getreu, nur referirend und objectiv zu verfahren, enthalten wir uns unserer subjectiven Aeußerungen über die einzelnen Lieder. Wähle sich Jeder das, was seinem Sinne am meisten zusagt, er wird sich gewiß belohnt finden. —

Aug. Ferd. Riccius, Op. 9. Das Waldweib, Liederkreis von J. Mosen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Vorstehendes Liederwerk zählen wir zu dem Vorzüglicheren, was die jüngste Zeit in dieser Gattung gebracht hat. Das Ganze durchweht ein neuer, eigenthümlicher Geist, der aus der innigsten Vertiefung in die wundersame Dichtung hervorgegangen ist. Aus dieser tieferen, poetischen Durchdringung des Stoffes folgen die Vorzüge, die es vor anderen, ähnlichen Werken auszeichnen: Einheit des Geistes im Ganzen neben der scharfen Charakterisirung der einzelnen Theile und poetischen Färbung derselben. Der Componist zeigt in diesem Werke denjenigen Grad von Selbständigkeit, welcher erforderlich ist zur musikalischen Reproduction derartiger Dichtungen. Wir begegnen keinen Anklängen, außer in Nr. 1, wo bei den Worten „Hell klingen der Heerde Glocken" und bei der Wiederholung, Mendelssohn's Frühlingslied in G-Dur uns in's Gedächtniß gerufen wurde; die Subjectivität tritt energischer vor. Das melodische Element bewegt sich in einer durchweg edlen Sphäre; er

verschmäht die Effectmittel vieler Neueren, die durch bombastische Phrasendrecherei die erzielte Wirkung vernichten. Einfachheit und Klarheit des Gesanges, Wahrheit der Empfindung sind das, was den wahren Effect bringt, was in die Seele greift. Schon die anderweite geistige Bildung wahrte den Componisten vor Mißgriffen in diesen wichtigen ästhetischen Punkten. Das harmonische Gewebe ist fein und charakteristisch gewählt, nicht überladen und den Gesang erdrückend, ohne jedoch einer ausgedehnteren Anwendung der erweiterten harmonischen Mittel der Neuzeit Schranken zu setzen. Betreffs der einzelnen Gesänge erwähnen wir noch, daß Nr. 1: des Knaben Sehnsucht, und Nr. 4: des Knaben Tod, in Erfindung und Auffassung am bedeutendsten sind. Das erste mehr durch seinen fremdklingenden, wir möchten sagen mährchenhaften Farbenton. Wir werden durch dasselbe gleich in die richtige Atmosphäre dieser Dichtung eingeführt: es klingt so feenwaldig, eine leise Bangigkeit zieht durch das Ganze hin, als wenn etwas Schmerzliches noch komme. Das letzte wirkt mehr durch die Stärke der Empfindung, durch die große Einfachheit; es verhallt so leise und wehmüthig, die Stimmung, in die es uns versetzt, ist dem Erwachen nach einem schmerzlich-süßen Traume ähnlich. Nr. 2: des Knaben Liebe, hat mehr epische Haltung, das Lyrische ist nur sanft darüber hingegossen. Der Grundton ist Unruhe; das mächtige Hingezogenwerden zur Fee ist von einem Schmerze begleitet, der ein ruhiges Genießen nicht zuläßt. Nr. 3: des Knaben Leid, hat, wie es die psychologische Entwicklung mit sich brachte, eine dunklere Farbe; eine gewisse Schwüle lagert über demselben. Eine sympathische Ansprache bei tieferen Seelen, die jedes Einzelne nach seiner Stellung zum Ganzen erfassen, kann indeß nicht ausbleiben. Somit empfehlen wir diesen Liederkreis auf das wärmste der Beachtung allen denen, die ihren Sinn für wahre Poesie rein erhielten und von den unwahren, heuchlerischen Machwerken, mit denen uns der literarische Markt noch immer überfluthet, abgewendet blieben. —

Dr. Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Concert des Fräul. Schloß im Saale des Gewandhauses, am 10ten Januar.

In dem von Frl. Sophie Schloß im Saale des Gewandhauses veranstalteten Concerte hörten wir an Orchestermusik eine Ouvertüre von Rietz (A-Dur) und Gade's neue A-Moll Symphonie, die uns im neunten Abonnementconcerte das erste Mal vorgeführt worden war. Wenn schon damals der Beifall für dieses letztere Werk ein eben so bedeutender als verdienter war, so steigerte sich doch heute die Anerkennung um so höher, als dem sorgsamen Beobachter das großartige Instrumentalgebilde beim zweiten Anschauen deutlicher und klarer vor das geistige Auge trat, und Zeit genug übrig blieb, außer dem Erfassen der allgemeinen Uebersicht auch noch die einzelnen kleinen Schönheiten sorgfältig zu prüfen. Hr. Joachim spielte ein Andante und Allegro seiner Composition auf der Violine, und Hr. Cellist Coßmann bewirthete uns von Neuem mit seinem Potpourri aus Weber's Freischütz. Beide Herren spielten ihre Sätze lobenswerth und erlangten viele Anerkennung. Frl. Schloß sang Arien von Rossini und Meyerbeer, und einige deutsche Lieder mit Begleitung des Piano und der Clarinette von Spohr. Die Zuhörer spendeten reichen Beifall.

A. F. R.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Opern im Clavierauszuge.

M. W. Balfe, Der Mulatte. Romantische Oper in 3 Acten, deutsch von Grünbaum. Mechetti. 7 Fl.

Von dem Allerweltsmanne Balfe war nichts Anderes zu erwarten, als ein Potpourri der verschiedenartigsten Schulen. Donizetti's und Auber's Manieren, als die am leichtesten nachzuahmenden, walten vor; wenn aber der geschätzte Tonsetzer den deutschen Rock anzieht, wird er gewaltig steif und ledern. Er würde auch englisch schreiben, hätte hier nicht die Unmöglichkeit unübersteigliche Grenzen gezogen. Der Origi-

naltert ist von dem englischen Theaterunternehmer Bunn, der ihn zuzubereiten verstand.

Lieder mit Pianoforte.

H. C. Simonsen, Der arme Knabe, Gedicht von Buck. Böhme. 10 Ngr.

— — —, Digte i jydsk Mundart af. St. Blicher. Kopenhagen, Schmidt i Randers. 64 Shill.

Das erste Werk zeigt von lobenswerthem Fleiße und einer ergiebigen Phantasie. Doch bedurfte es nicht so großer Kraftanstrengungen, um das einfache Gedicht zur musikalischen Darstellung zu bringen. Einfacher und gelungener erscheint das zweite Werk, die Volkslieder, von denen einzelne einen unnachahmlichen Reiz für uns hatten. Sie seien den Sprachverständigen empfohlen.

F. G. Klauer, Vier Lieder für Sopran oder Tenor. Eisleben, Kuhnt. 10 Sgr.

Wir begegnen dem Componisten das erste Mal und wünschen ihm zu seinem Auftreten Glück. Die Auffassung und Charakterisirung der Gedichte ist im Allgemeinen richtig, doch ist ihm Gedrängtheit und Kürze anzurathen (Siehe Nr. 4). Harmonische Fehler finden sich in Menge. Siehe Seite 3, Reihe 3, 3—6. Tact; S. 6, R. 1, 4. T., R. 2, 2. T.; S. 7, R. 1, 1. T., R. 3, die Fortschreitung von H—g im Baß; S. 8, R. 2, 2. T., R. 4, 1. T.

Th. Thraemer, Sieben Lieder. Whistling. 15 Ngr.

Eine gute Sammlung, der wir Verbreitung wünschen. Als besonders gelungen sind hervorzuheben: Nr. 1, 3, 6.

A. Schaeffer, Op. 20. Drei Lieder. Trautwein (Guttentag). Nr. 1. die Waldmüllerin, 17½ Sgr. Nr. 2. Röschens Sehnsucht, 7½ Sgr. Nr. 3. die Putzmacherin, 17½ Sgr.

Leichtgearbeitete zierliche Sachen, für die Unterhaltung im Salon zugeschnitten. Die Bezeichnung „Lied" ist ungenau, vielmehr gleichen sie in Form und Haltung den Arien der komischen Opern Auber's und Donizetti's. Wann wird sich Hr. Schäffer über die Region des Polkaständchen emporschwingen?

Liederquell, Sammlung. Trautwein (Guttentag). Nr. 15. Gondoliere, von C. Schlottmann, 7½ Sgr. Nr. 16. W. v. Göthe, Nachkommer, ged. von Vogt, 7½ Sgr. Nr. 17. Derselbe, Grüße, ged. von Kapper, 7½ Sgr. Nr. 18. C. Bank, Frühlingslieben, von Heine, 10 Sgr. Nr. 19. Graben-Hoffmann, Op. 4. „In dieser Stunde", 7½ Sgr. Nr. 20. B. Hartmann, Wanderers Nachtlied, von Tiek, 10 Sgr.

Mit Ausnahme von Nr. 15 und 17 sämmtlich im Geschmack der musikalischen Theekränzchen, in welchen Strickstrumpf und Cigarre eine gleiche Rolle mit der Musik spielen. Nr. 18 ist über die Gebühr ausgedehnt. Nr. 19 verdankt, wie es scheint, sein Dasein einem Sänger, dies beweisen die in ihm aufgewendeten Floskeln.

Graben-Hoffmann, 500,000 Teufel, ged. von Oettinger, für Baß. Schlesinger. 17½ Sgr.

Ein Scherz, heiteren Leuten zu empfehlen.

H. Triest, Op. 12. Vier Lieder von Mosen. Heinrichshofen. 15 Sgr.

Ein überaus schwaches Product von geringer Erfindungskraft und noch schlechterer Darstellungsgabe.

Rossini und Magazzari, Römische Volkshymne auf Pius IX. Schlesinger. 7½ Sgr.

Mit deutschem und französischem Texte. Warum fehlt der italienische?

Auswahl neuer beliebter Gesänge und Romanzen aus Frankreich, für eine Singstimme in freier deutscher Bearbeitung von Gumbert. Schlesinger. Erste Lieferung, enthaltend: Niedermeyer, Der arme Sänger; L. Puget, Liebeswerbung; Arnaud, Blauäugelein; Masini, O wüßtest du; Concone, Tasso im Kerker; Labarre, Alice.

Der große Mangel an guten deutschen Liedern veranlaßte die geehrte Verlagshandlung, diese französischen Lieder mit großen Mühen und Kosten ins Deutsche übertragen zu lassen. Beide, so Verleger als Bearbeiter, haben die nächsten Ansprüche auf den Orden pour le merite.

Auswahl berühmter Gesänge und Lieder für Alt oder Bariton. Schlesinger. Enthaltend Lieder von Kücken. Preis für die einzelnen Lieder 7½ oder 5 Sgr.

Berühmte Lieder?! Nicht einmal Neues finden wir; alle hier ausgewählten waren schon da in den Kücken'schen Sammlungen, welche dieselbe Verlagshandlung herausgab. Des Bedürfnisses und der Nachfrage halber hat man sie hier für den Alt eingerichtet.

F. Gumbert, Op. 22. Die beiden Täubchen. Dichtung frei nach dem Russischen, für Sopran oder Tenor. Heinrichshofen. 10 Ngr.

Gumbertianum.

C. Czillach, Asteroiden, Sammlung von Dichtungen und Compositionen. Mechetti. 1) Rath fürs Leben, 1 Fl. 2) Ave Maria, 30 Kr. 3) Das Schifflein des Lebens, 15 Kr. (Violine oder Flöte ad libitum.)

Zwergfellerschütternde Belustigungen, ein heiteres Possenspiel als Intermezzo des ewigen Trauerspieles, womit die Nemesis einen armen Recensenten peinigt. Durchaus blühender Unsinn, ein Affenspiel der Kunst, die bündigste Logik des Unverstandes. Sei hiermit zum heiteren Fastnachtsscherze dringend anempfohlen.

Fél. David, (Lyre français, 250—253.) **Schott.** Le nuage, rêverie, 18 **Kr.** Fleur de bonheur, mélodie, 18 **Kr.** Gardez-vous etc., rêverie, 18 **Kr.** Madeleine, chant de moyen-âge, 18 **Kr.**

Für Liebhaber.

H. Proch, Op. 139. **Nachts, Ständchen von Fallersleben. Diabelli.** 30 **Kr.**

Ist nichts weiter zu erwähnen, als das Arrangement für hohe und tiefe Stimmen.

E. Pauer, Op. 24. **Nr.** 1. **Sie ist mein, ged. von Geibel, für Alt oder Baß. Schott.** 36 **Kr.**

Sehr zu empfehlen.

R. Seifert, Zwei Lieder. Sehnsucht, von Mosen; In die Ferne, von Heine. Breuer. Jedes 5 **Ngr.**

Zwei leichte, anmuthige Gaben.

V. Lachner, Op. 13. **Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. Schott.** 2tes **Heft, Nr.** 4—6, 1 **Fl.**

Die Fortsetzung des schon früher angezeigten ersten Heftes. Das dort stehende Urtheil gilt auch hier.

E. Mannsfeldt, Vier Lieder für Tenor. Nr. 1. Ruhe, $\frac{1}{4}$ **Thlr.**

Viel Fleiß, wenig Talent. Wie oft wird sich der Componist noch rathen lassen, den Anbau eines Feldes aufzugeben, auf dem er nie die gewünschten Früchte erreichen wird?

C. A. M. Brini, 12 pezzi di canto con accomp. di Piano composti espressamente per ogni voce. **Ricordi. Einzeln** 1 **Fr.** 50 **Cts. Zusammen** 12 **Fr.**

In dieser Sammlung finden sich Gaben für jede Stimmlage, und die Behandlung der Stimmen überhaupt zeigt von den guten Kenntnissen des Verfassers. Musikalisch bietet jedes einzelne Stück eine große Menge von Schönheiten, und sowohl aus diesem Werke, als auch anderen schon früher angezeigten, haben wir bemerkt, daß die Thätigkeit der Italiener im Allgemeinen nicht durchgängig so verwerflich ist, als wir an den üblen Werken sehen mußten, welche die Mode und der schlechte Geschmack über die Alpen warfen.

Besprochen werden:

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 71. **Sechs Lieder. Breitk. u. Härtel.** 25 **Ngr.**

A. F. Riccius, Op. 9. **Das Waldweib. Liederkreis von Jul. Mosen. Hofmeister.** 20 **Ngr.**

— — —, **Op.** 8. **Der Besiegte. Ballade von J. N. Vogl, für eine Baßstimme. Peters.** 20 **Ngr.**

L. Pischek, Op. 12. **Der Reiter und der Bodensee. Ballade von G. Schwab, für Alt oder Bariton. Schuberth u. Comp.** $\frac{1}{4}$ **Thlr.**

X. Böie, Op. 11. **Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Piano. Schuberth.** $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Mehrstimmige Gesänge.

G. G. Weiß, Fünf Gesänge (a capella) **für gemischten Chor.**

A. 3 **Quintetten für** 2 **Soprane, Alt, Tenor, Baß.** 1) Salve regina, 2) **O wunderbares tiefes Schweigen,** 3) **Blümchen blühn. Schott.** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

B. 2 **Sextetten für** 2 **Soprane,** 2 **Alte, Tenor, Baß.** 1) **Die linden Lüfte,** 2) **Dich hat der Lenz geboren. Ebend.** 1 **Fl.** 21 **Kr.**

Beide Hefte verdienen Beachtung. Nicht sowohl blühen sie durch Neuheit der Erfindung und Aufstellung glänzender, ursprünglicher Gedanken, sondern vielmehr erfreuen sie durch die gelungene Auffassung der Texte und die saubere, auf gute Studien hindeutende Arbeit. Oft ist Kürze zu wünschen. Gesangvereinen seien die Werke hiermit empfohlen.

D. Schauer, Zwei- und dreistimmige Gesänge für Gymnasien, höhere Bürgerschulen und Seminarien. Trautwein (Guttentag).

Die Musik ist durchaus dürftig, oft ungenießbar, und eben so dürre und spröde als das Altlutheranerthum, das in Preußen, und vornehmlich in dessen geistlichen Behörden, so gewichtige Beschützer gefunden. Dort mögen diese Gesänge bleiben.

Besprochen werden:

G. Rebling, Op. 3. **Fünf Gesänge für** 4 **Männerstimmen. Heinrichshofen.** $\frac{2}{3}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 7. **Fünf Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß. In Commission bei Heinrichshofen. Part. und Stimmen** 25 **Sgr. Part. allein** 10 **Sgr. Stimmen allein** 15 **Sgr.**

C. F. Rungenhagen, Op. 46. **Christliche Lieder für S., A., T. u. B.** 1ste **Lieferung. T. Trautwein (Guttentag). Partitur** 10 **Sgr., jede Stimme** $7\frac{1}{2}$ **Sgr.**

G. Vierling, Op. 1. **Sonntags am Rhein, von Reinik, für S., A., T. u. B. Ebend. Clavier-Auszug** 20 **Sgr., jede einzelne Stimme** $2\frac{1}{2}$ **Sgr.**

F. Hiller, Op. 37. **Sechs Gesänge für S., A., T. u. B. ohne Begleitung. Ebend. Heft** 1 **u.** 2, **à** 1 **Thlr.**

Männerchöre.

Jul. Otto, Ernst und Scherz, Originalcompositionen für größere und kleinere Liedertafeln. Glaser. Heft 21, 22, **jedes** 6 **Sgr.**

Enthalten: Compositionen von Methfessel, Anding, Jul. Otto, F. Hiller, H. Marschner, J. Mühling, F. Abt, Fr. Gnüge, R. Seifert, V. E. Becker.

V. E. Becker, Op. 6. **Wanderlieder von W. Müller. Glaser. Partitur** 8 **Sgr. Einzelstimmen** 3 **Sgr.**

Ein neuer Mißgriff. Schon C. Zöllner benutzte diese Gedichte für den Männerchor, und gewiß that er daran Unrecht, denn es streitet wider die poetische Wahrheit, daß eine

große Truppe Männer die so subjectiv gehaltenen Seelenergüsse des armen Müllerknabens in die Welt hineinsingt. Der gleiche Vorwurf trifft den Tonsetzer dieser Sammlung, und ob auch er eben so wie C. Zöllner, welchen er zum Muster sich erwählt hat, manche gute musikalische Gedanken hier niederlegte, was hilfts? man wird nie die Unwahrheit zu Recht umkehren. Um noch Einiges über die musikalische Ausführung hinzuzufügen, ist hier noch zu bemerken, daß bei den meisten der hier gegebenen Lieder jene Gespreiztheit, jener übermäßige Aufwand mit Mitteln, jene wirklich hassenswerthe Verschwendung von ungehörigen Effecten sich vorfindet, welche die heutigen Männerchöre oft in sinnloses Schreien umgestaltet.

C. Krebs, Gesänge für Männerstimmen. Schuberth. 22½ Ngr. (Norddeutsche Liedertafel, Bd. 5.)

Durchaus leicht gesetzt, so daß kleinere Vereine, denen es oft an gediegeneren Kräften mangelt, besonders Rücksicht darauf nehmen dürften.

A. Schäffer, Op. 14. Der alte Fritz auf Sanssouci, ged. von Fischer und Reich. Schlesinger. 20 Ngr.

Eine ähnliche Posse, wie der Sonntagsjäger und das Polkaständchen desselben Componisten.

Instructives für Gesang.

A. Panseron, Douze Etudes spéciales pour Sopr. ou Tenor précédées chacune d'un Exercice sur douze difficultés de l'Art vocal. **Schlesinger. Heft 1, 1 Thlr.**

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

№ 6.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band.

Den 18. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Magdeburg.

Das Leben, welches über die Gewerbe und Alltagsgeschäfte hinaus liegt, hat sich mit Beginn des Winters längst wieder in unserer Stadt concentrirt, und gewohnter Weise hat dann auch die Concertsaison wieder begonnen — aber wahrlich nur aus Gewohnheit, aus süßer Tradition; denn man hat jetzt hier mehr zu thun, als in Concerte zu gehen, mehr zu denken, als an den duftenden Kalbsbraten, der den von zwei genirten Stunden abgespannten Hörer zu erwarten pflegt, mehr auszugeben, als für das Brod, nach welchem die Kunst bekanntlich geht. An Prosa des Lebens hat es einer durchaus kaufmännischen Stadt des flachen Landes, wie die Heimath dieser Zeilen ist, noch nie sehr gemangelt, wie sollte jetzt sich Raum finden für den Flügelschlag einer freien Kunst, jetzt wo das bischen romantisches Bedürfniß sich andere Bahnen bildet, und das ganze Gemüth zu inniger, ungetheilter Hingebung an das Eine, was noth ist, an die „freie Gemeinde" in Anspruch nimmt!

Doch wir würden scherzen, wollten wir die Mattigkeit, mit der die Musik hier aufgenommen wird, durch eine Erscheinung begründen, die denn doch, wenigstens in der augenblicklichen Energie des Werdeprocesses, nur vorübergehender Natur ist. Wer die Grundbedingungen und Voraussetzungen eines Musikcultus im Allgemeinen, und die traurige Gestalt, in der jene sich hier wiederfinden, kennt, wird ermessen, daß es ein sichtliches Wunder ist, wenn überhaupt die Blume noch alljährlich aus des Sommers Staub wieder neu ersteht, und den Wenigen, die sie behüten und pflegen, herzlichen Dank nicht versagen können. — Das Publikum versteht zu rechnen, und hat es durch Anwendung der einfachsten Rechnungsspecies, des Subtrahirens (von den Einkünften der bei den Musikaufführungen ständigen Kräfte nämlich), dahin gebracht, daß es von den Concerten, welche sich über Gartenmusik erheben, wohl ziemlich die billigsten veranstaltet, die es überhaupt giebt. Ein Rechnungsfehler ist es aber, daß man durch dieses Kunststückchen, den Brodkorb hoch zu hängen, doch nicht einen Markt erzeugt, der die künstlerischen Kräfte von fern und nah, wie magnetisch, anzöge, und weit und breit keinen Concurrenten aufkommen ließe. Nur *ein* Monopol ist Resultat jenes Calcüls, und zwar ein recht häßliches, das Monopol der *geschlossenen* Gesellschaften gegenüber den *öffentlichen* Concerten. Es ist dieser Umstand bei der, wie angedeutet, nicht geringen Engherzigkeit des Publikums von der verderblichsten Natur, und bei der Mehrheit solcher Gesellschaften, die, von den verschiedensten Hauptinteressen geleitet, in dem musikalischen *Neben*interesse nun und nimmer unter einen Hut zu bringen sind, braucht nur noch, wie das mitunter vorkommt, eine Intrigue einer gegen die andere (von denen jedoch beiläufig keine stark genug ist, auf eigenen Füßen zu stehen) einzutreten, um die Trostlosigkeit des versuchten Bildes zu vollenden.

Vier Gesellschaften bringen winterlich ihren Theilnehmern 9 + 8 + 4 + 3 Concerte, die im Grunde an

Werth der Productionen und Umfang der Mittel sich ziemlich gleichstehen mögen; hier und da entsteht wohl noch eine Gesellschaft, welche einige Aufführungen gleich zwitterhafter Natur, die weder öffentlich, noch ganz privat sind, versucht; jene sind unbedingt die eigentlichen Träger und Repräsentanten hiesiger Kunstzustände. Das einigende Moment derselben ist der Musikdirigent, der in der schwierigsten, und oft ärgerlichsten Stellung wohl manchmal den Muth sinken lassen mag, und das Orchester, welches in Allem, was nicht Musik heißt, zumal was das Geldgebiet angeht, stets mehr geduldet wie gehandelt hat. In dem Orchester ist für den rühmlichst bekannten bisherigen Concertmeister Uhlrich, der im Anfange v. J. seinen hiesigen Wohnsitz mit dem Sitz in der Hofkapelle zu Sondershausen (?) zu vertauschen sich genöthigt sah, Beck aus Brüssel, ein Schüler de Bériot's eingetreten. Ihm zur Seite steht ein junger talentvoller Violinist, Weißenborn aus Leipzig, welcher indeß als Solist noch nicht hervorgetreten ist. Dem Orchester müssen wir durchgehends das ehrende Zeugniß unermüdeten Strebens geben, und insbesondere hervorheben, daß wie seine Leistungen schon seit der Zeit, wo der jetzige Dirigent, Julius Mühling, alle Gesellschaftsconcerte vereinigte, entschieden gestiegen sind, so auch in diesem Winter bei starkem und, wie es scheint, glücklichen Rekrutirungen einen erfreulichen Aufschwung nehmen wollen. Beck ist durch die Präcision seines Tonansatzes und die Kraft seines Tenuto ein energischer und wirksamer Statthalter des Orchestersouverains. Auch als Solisten hatten wir zwei Mal Gelegenheit ihn zu hören, und zwar in Ausführung Beriot'scher Compositionen. Abgesehen aber von dem ächten Race-Instrument Uhlrich's, welches unser Ohr verwöhnt haben mag, und obwohl Beck sich durch den burlesken und cavalièren Charakter seines Spiels den Ruf eines genialeren Spielers und viel Freunde gewann, so kommt er doch in Eleganz des Tones, in Feinheit der Accentuation und seelenvoller Wärme der Cantilenen Uhlrich nicht gleich, und wir sehen, wir leugnen es nicht, den beabsichtigten Quartettsoiréen mit fast banger Erwartung entgegen, da unbezweifelt die Reproduction der classischen Werke unseres musikalischen Dreigestirns Uhlrich's bedeutendste Seite war.

An Symphonieen wurden bisher die Beethoven'schen Nr. 1 und 2, eine von Spohr, Onslow, und eine F. Ries'sche aufgeführt; unter bekannteren Ouverturen auch eine neue in C von J. Mühling. Der Gesang wurde in einigen Concerten von Sophie Schloß, sonst durch die besseren Mitglieder der Oper versehen. Wie wir hören, haben wir noch in diesem Winter die neu einstudirte Symphonie Nr. 1 von R. Schumann, Nr. 2 von Gade, und eine der R. Wagner'schen Ouvertüren, ferner auch, was aber außerhalb dieser Concerte fällt, das Paradies und die Peri von Schumann zu gewärtigen. —

Von regelmäßigen öffentlichen Concerten sind nur das Weihnachtsconcert, das privilegirte Schoßkind der Magdeburger, hier und da eine Aufführung des Seebach'schen Gesangvereins, seit einigen Jahren eine Aufführung zum Besten des Pensionsfonds hiesigen Orchesters, gewöhnlich auch ein Concert des Musikdirectors und Concertmeisters, endlich die sporadischen Soiréen reisender Virtuosen zu nennen. Die seit einigen Jahren bestandenen Quartett-Soiréen, die ein nicht großes, aber recht musikalisches Publikum versammelten, sind seit Uhlrich's schmerzlich empfundenem Weggange noch nicht wieder eröffnet, und es steht dahin, ob die hierauf gerichtete Absicht verwirklicht werden wird. Die unter des verstorbenen A. Mühling's Leitung vor mehreren Jahren regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen des Seebach'schen Gesangvereins sind längst vergessen, und leider ihr Wiederaufleben kein Bedürfniß; wir sagen leider! denn sie brachten nicht nur bildungs- und genußreiche Abende für die Hörer, sondern erhielten auch den Verein in einer Spannkraft, wie es der genialste Director bei beständigem Ueben und Probiren ohne Aufführung nicht annähernd im Stande ist. Die Leistungen des genannten Vereins finden jetzt in Versammlungen der angehörigen Familien desselben ihr Ziel, und man fühlt sich allgemein in dieser verwässerten, abgeschmackten Form von Thee-Abenden, wobei ein Tänzchen in Ehren mitunter auch nicht verschmäht wird, glücklich und befriedigter, als in der Gène eines Concerts. — Der Verein folgte in dieser Reaction dem herrschendem Geiste, er ahmte nur seinen Geschwistern, den „Gesellschaften", die schlechte Form des Kunstgenusses nach: er sank, durch böses Beispiel verführt!

Wenn so die große Masse, irgend einem, wenn es hoch kommt, mehreren der gedachten Cirkel zugleich sich anschließend, die Sorge für das Gedeihen der Kunst Gott und den Concertcommissionen überläßt, wenn man es über sich ergehen läßt, was das Glück, welches Magdeburg nie sehr günstig war, bringt, im Grunde ziemlich zufrieden mit dem Ergebniß, weil man zum Streben nach dem Besseren zu indolent, wenn man hier ein Herz hat, gerade weit genug, um mit Hülfe der Gemahlin oder der herangewachsenen Tochter 12 oder 15 Billets pro Winter abzuhören, die vielleicht aus feinen Nebenrücksichten gezeichnet worden, kurz, wenn der Corporationsgeist in einer so ausgebildeten Vollendung auftritt, wie hier, wenn die Künstler von dem dergestalt organisir-

ten Publikum, der Masse der Besitzenden, auf den Sand gesetzt, und die redlichen Kunstfreunde, die mit Wölfen zu heulen nicht gewillt, zur Isolirung verdammt sind, — wie wollte man sich da wundern über Erscheinungen, wie die der jüngsten Vergangenheit? Hermann Richter, ein junger Pianist von hier, der doch mindestens eine Aufmunterung verdient hätte, machte ein leeres Concert. Die Soirée des Berliner Kammervirtuosen Möser hatte etwa 60 Hörer angelockt; — nicht viel glänzender war die der Geschwister Hohnstock aus Braunschweig, zweier durchaus künstlerisch schöner Naturen, zu nennen. Man sah die über ersteren aus Berlin, über letztere aus Braunschweig und Paris ergangenen Urtheile für Vorurtheile an; — die Aufführung des Oratoriums Abbadona von A. Mühling, die dem Andenken des Componisten galt, eines Mannes, der durch seinen hiesigen Aufenthalt das größte Opfer brachte, dessen ein Künstler fähig ist: sich eines nach Verdienst verbreiteten Namens im Leben und nach dem Tode begab, sie war eine mittelmäßige, und ging spurlos vorüber; — bei der Gedächtnißfeier eines größeren Todten, welche das hiesige Orchester durch Aufführung der poetischen, ewigschönen Symphonie in A (der besten Leistung desselben seit einer ganzen Zeit), des Psalmes 42, u. a. veranstaltet hatte, erreichte die Zahl der Hörer kaum die der Mitwirkenden! — —

Diese Thatsachen dürften sprechen, und zwar vernehmlich und deutlich sprechen. Das Publikum Magdeburgs hat, auf dem Irrwege der Exclusivität und des Philisterthums wandelnd, den Blick für die Unendlichkeit der Kunst verloren; es ist des Standpunktes nicht werth, den seine Künstler einnehmen. Wir haben den Gegensatz zwischen beiden zu bezeichnen versucht, wir haben ein undankbares Geschäft übernommen, tauben oder mindestens abgewandten Ohren zum tausendsten Male zugerufen, was sie nicht hören wollen: daß Oeffentlichkeit das unentbehrliche Element der Kunst ist; wir glaubten aber bei der trostloseren Seite jener Antinomie heute darum länger verweilen zu dürfen, weil das hervorgehobene Verhältniß sich auch anderwärts in Provinzialstädten der Kunst vielfach wiederholt und an ihrer Wurzel nagt, weil endlich ein unbestreitbar wahrer Gedanke, der in dem Schlendrian des Lebens ganz einzuschlafen droht, nicht oft und stark genug angeregt werden kann.

Ueber die freudigere Seite des hiesigen Musiklebens, bei der wir heute kurz sein mußten, so wie über die Oper, deren Oberleitung jetzt in der Hand des umsichtigen MD. Wendt ruht, behalten wir uns spätere Mittheilungen vor. □

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau **Stöckl-Heinefetter** sang in diesen Tagen in Nürnberg und Bamberg mit großem Beifall, aber vor ziemlich leeren Bänken.

Neue Opern. Vom fleißigen **Balfe** ist eine neue Oper: „the maid of honour" im Drurylanetheater gegeben worden.

„Karl V. von Tunis", große Oper mit Tanz und allerhand Spectakel in 3 Acten, vom Kammermusikus **Stöppler** in Braunschweig, wurde dort mit vielem Beifall zum ersten Male gegeben.

Ein neues Singspiel vom Liedercomponisten **Otto Tiehsen**: „Annette" wurde im Berliner Hoftheater während der Weihnachtstage aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hector Berlioz ist vom Conservatorium für Musik in Prag zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Todesfälle. Anna Simon, eine Sängerin aus unserem Leipzig, starb in Breslau in der Blüthe ihrer Jahre.

Literarische Notizen. Im Verlag der literarischen Verlagsanstalt zu Flawyl sind erschienen: „Zwölf Raisonnirlieder. Gesammelt und herausgegeben von **J. J. Hohl**, praktischem Arzte in Rehetobel, Kanton Appenzell A. Rh." In einer Vorbemerkung sagt der Herausgeber: Ob und warum diese humoristischen Gesangstücke „Raisonnirlieder" heißen, weiß vielleicht mein Urgroßvater besser als ich. Sie haben, besonders im Appenzellerlande, diesen Namen schon getragen, als ich Johann Jakob getauft wurde. Vielleicht liegt der Grund dazu in dem raisonnirenden Charakter der Baßstimme. — Ich habe diese Raisonnirlieder vorzugsweise in meinem appenzellischen Heimathskantone, zum Theil aber auch anderwärts im Gebiete des schweizerischen Vaterlandes mit großer Mühe gesammelt, und sie bald mit, bald ohne die Oberstimme erhalten. Wo diese fehlte, da habe ich sie zur Raisonnirstimme componirt. Sonst sind diese Gesangstücke aus mir unbekannter Quelle hervorgegangen; ja ich kenne ihre Componisten nicht einmal dem Namen nach. Ich habe sie nur bei gesellschaftlichen Anläßen singen gehört, dann singen gelernt, gesungen, und dadurch mir und Anderen manche Stunde des Lebens erheitert. — Nunmehr treten bald graue Haare auf mein Haupt, und an der Stelle, wo mich einst ein fröhlicher Gesang ergötzte, bewegt sich jetzt ein jüngeres Geschlecht. Ich übergebe nun diesem die kleine Sammlung, welche meines Wissens bis dahin sonst noch nirgends gedruckt worden ist, und wünsche, daß es in derselben eben den Stoff zur gegenseitigen Unterhaltung finden möge, den ich seiner Zeit darin gefunden habe. — Die Sammlung enthält: 1) Das **ABC** (der schwäbische Schulmeister). 2) Das Traumwachen der Liebe (der Rathgeber in Liebessachen). 3) Der Werth der Liebe (das belauschte Liebespärchen). 4) Damons Flötenspiel

(die bedrohte Liebe). 5) Der Befreiungsversuch (der polternde Alte). 6) Katherls Befreiung (der Paukenschlegel). 7) Christophs Weib (der närrische Alte). 8) Gedenke des Todes (die Cichorie). 9) Das Ständchen (der Augustin). 10) Die blinde Liebe (der Pfannenflicker und Häfenbinder). 11) Die schmachtenden Geliebten (der besoffene Branntweintrinker). 12) Gute Nacht, Liebchen! (die jodelnden Tirolersbuben und der Nachtwächter.) — Der unter Nr. 5 angeführte Gesang ist das scherzhafte Terzett von Mozart: „Liebes Mädchen, hör' mir zu ꝛc." Der Preis der Sammlung ist sehr mäßig.

Unter dem Titel: „Ueber Musik und Kunst" erschien eine Broschüre von **Karl Heinzen**, die außer einer Vorrede von anderer Hand auf 8 Seiten 30 kurze Sätze über Musik bringt. Einiges darin ist recht treffend, anderes grundverkehrt. Jedenfalls kann man daraus entnehmen, was Leute jener Richtung von unserer heutigen Musik urtheilen. Wir geben einige Beispiele daraus:

5) Eine Musik, die den Laien nicht anspricht, ist ohne musikalischen Werth.

6) Ein Lied mit hübscher Melodie, von einer guten Drehorgel vorgetragen, macht auf mich mehr Eindruck, als ein ganzes neumodisches Concert.

7) Die Musikwuth der meisten Menschen beruht auf ihrer Leerheit. Die Musik bietet das geeignetste Mittel, etwas zu leisten, ohne etwas zu sein, und zu unterhalten, ohne Geist zu haben.

9) Viel Musik macht den Geist krank und verweichlicht den Charakter; Musik cum grano salis veredelt beide.

24) Dem wahren Künstler ist die Quelle der Kunst die Natur; dem falschen die Kunst selbst.

28) So lang die Künstler den Despoten nachlaufen, bleibt die Göttin der Kunst zur H— degradirt.

Vermischtes.

Nach der Gazette des theatres hat sich Meyerbeer in einer Notariatsacte verpflichtet, seine Oper: „der Prophet" 1848 in der großen Oper in Paris aufführen zu lassen.

G. Schmidt's „Prinz Eugen, der edle Ritter" wurde bis jetzt in Manheim, Frankfurt a. M., Weimar, Würzburg und Leipzig aufgeführt.

Vom American-Musical-Institut in New York wird **Robert Schumann's** „Paradies und die Peri" einstudirt, und zwar mit wahrem Feuereifer.

Daß **Mendelssohn-Bartholdy** auch auf dem philologischen Felde zu arbeiten verstand, wird wenig bekannt sein; wir lesen so eben im 1sten Hefte des Leipziger Repertoriums für 1848, daß die Uebersetzung des Mädchens von Andros des Terenz in den Versmaßen des Originals von F**** (Berlin, 1826, 4to) sein Werk ist.

Heinze's „Ruine in Tharand" soll bekanntlich demnächst auch bei uns einstudirt werden, und es ist also interessant, das Urtheil des strengen und competenten Recensenten in der Breslauer Zeitung zu lesen. Nach ihm fehlt der Oper bei allem Reichthum des Talentes ein bestimmter Ausdruck, das kenntliche Gepräge. Es erscheint so Manches noch mehr als unbestimmte Ahnung, es fließt dem Componisten der Strom der Phantasie zu rasch, als vermöge er den Stoff nicht ganz zu bewältigen, nicht gehörig klar zu verarbeiten. Es treiben die schönsten Gedanken, Motiven und Phrasen rasch, wie schöne Blumen auf eilenden Wellen dahin, von denen wenige schon hinreichen würden, um einen sinnigen Selam zu winden.

Um die Direction der Berliner Singakademie bewirbt sich bei dem möglichen Zurücktritt Rungenhagen's der Kapellmstr. Taubert, doch sollen Ferdinand Hiller, Musikdirector Grell und Fabritius von Tengnagel größere Hoffnungen haben.

Pauline Viardot-Garcia wird im Januar wieder die Berliner mit ihrem Gesange erfreuen.

In Nr. 296—98 des Stuttgarter Morgenblattes war eine gute Recension über Oulibischeff's Mozart, — in Nr. 304—7 bringt derselbe Dr. Rouschle unter der Aufschrift: „die Symphonie und Beethoven" eine Fortsetzung, welche sehr lesenswerth ist.

Im Laufe dieses Winters soll das religiöse Drama: „Lazarus" von **A. Späth** in Gotha aufgeführt werden; eben so eine neue Oper des Herzogs von Coburg: Tony oder die Vergeltung.

„Frisch auf, mein Lied, wie Trommelklang
Und wie Trompetenton
Erschalle laut, mein Jubelsang
Dem treusten Schweizersohn,
Kling über jedes Siegesfeld
Auf schweizerischer Flur,
Und grüße froh den Schweizerheld,
Den General Düfour."

Dies ist der Anfang eines Liedes von **Julius Schanz**, das dem letzten großen Zeitereigniß seine Entstehung verdankt. Es gilt dem General Düfour und allen Schweizerfreunden. Der Ertrag ist für die verwundeten eidgenössischen Krieger bestimmt, und eben jetzt von dem Lied die dritte Auflage mit Quartettcomposition erschienen.

Druckfehler. Bd. XXVII, Nr. 51, S. 304, Sp. 1, Z. 11 v. o. lies: wie er will, statt: was er will. Ebend. Z. 13 v. u. lies: schienen, statt: scheinen. — Bd. XXVIII, Nr. 1, S. 4, Sp. 2, Z. 9 v. o. lies: halber Chor, statt: selten Chor.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 7. Den 23. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine vergleichende Charakteristik.

(Fortsetzung.)

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten classischen Leistungen hervor; auf allen Gebieten entfaltete sich die hervorragendste, fruchtbringendste Thätigkeit. Philosophie und Naturwissenschaften, Poesie und Kunstkritik nahmen gleichzeitig einen Aufschwung, welcher jetzt auf weltlichem Gebiet so Gewaltiges erzeugte, wie einige Jahrhunderte früher auf religiösem. So Großes indeß damals angebahnt wurde, nach so verschiedenen Seiten hin neue Interessen der Geister sich bemächtigten, die Richtung auf den Staat blieb noch ganz ausgeschlossen. Alles, was geleistet wurde, war eine Frucht des Vorausgegangenen, ein Resultat der vorhandenen Zustände, die als unbezweifelte, unangefochtene Grundlage zur Voraussetzung dienten. Auf die praktische Gestaltung des Lebens richtete Niemand den Blick. Insbesondere war der größte aller damals wirkenden Männer, der höchstbegabte, und in jeder anderen Beziehung geistig freie Göthe in politischer Beziehung ganz in den Vorurtheilen seiner Zeit befangen, und verkannte ganz die ewige Wahrheit und Berechtigung jener Freiheitsideen, welche damals, freilich oft entstellt und verzerrt auftretend, zuerst Boden zu gewinnen suchten. Es war dies seine Achillesferse, seine endliche Seite, in der er sich nicht erhob über den Horizont eines jeden anderen Spießbürgers. Bei dem außerordentlichen, geistigen Aufschwung des deutschen Volkes blieb die Richtung auf das Politische noch ganz ausgeschlossen, und allgemeine, nationale Interessen schlummerten sehr versteckt in der Tiefe des Bewußtseins. Der Einzige, Schiller, feierte in seinen Werken den künftigen großen Aufschwung der Völker. Für die Gesammtheit bedurfte es erst einer nachdrücklichen, gewaltsam eingreifenden Erregung, wie sie die Napoleonische Herrschaft und die Befreiungskriege brachten, um Deutschland aus seiner Erstarrung zu wecken.

Die Zustände, welche dieser Erhebung vorangingen, erklären auch die Schöpfungen Mozart's, dieses rein Menschliche in ihnen, diese künstlerische Rundung und Abgeschlossenheit. Es ist nicht das patriarchalische Stillleben Haydn's in den Mozart'schen Werken, aber auch noch keineswegs das leidenschaftliche Kämpfen und Ringen Beethoven's. Mozart und seine gesammte Schule gehören in ihrem Wesen dem vorigen Jahrhundert an; Mozart ist der Göthe unserer Musik; die Weltanschauung beider ist dieselbe. So wie Göthe und seine Schule den Zeitinhalt vor der Revolution, den Inhalt jener Zeit nach allen wesentlichen Beziehuugen, nur mit Ausschluß jener politischen Richtung, poetisch ausgeprägt haben, so hat auch Mozart — bewußtlos — dieser Richtung gehuldigt. Beide zwar vermochten dem Andrange des Neuen, was schon seit langen Jahren in den Gemüthern keimte, nicht völlig sich zu entziehen. Göthe aber wendete sich mit Bewußtsein ab, während Mozart sich

allen Einflüssen hingebend, so weit Empfänglichkeit dafür in ihm vorhanden war, zu tief doch in dem Bestehenden wurzelte, durch seinen frühen Tod auch der weltumgestaltenden That schon entrückt war, als das mehr als nur die Morgendämmerung der Zukunft in ihm hätte erscheinen können. Beide haben im Wesentlichen den damaligen fertigen, noch nicht durch Zweifel angefochtenen Weltzustand zur Voraussetzung. Wie Göthe nach politischer Seite hin beschränkt ist, so ist auch Mozart's, des Oestreichers, Horizont in ähnlicher Weise begrenzt. Beethoven ist der Componist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Componist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emancipation der Völker, Stände und Individuen. Er ist der Schiller unserer Musik, wenn auch vorzugsweise nach Seite des Inhalts, weniger in künstlerischer Hinsicht, wo er sich Jean Paul nähert, jedenfalls Schiller weit überragt. Haydn findet nicht ein so bestimmtes Gegenbild in einer Persönlichkeit der Literatur, wie denn auch bei den angeführten Parallelen neben Gleichartigem große Verschiedenheiten nicht zu übersehen sind. Haydn's Stellung ist aber in mehrfacher Hinsicht verwandt mit der Wieland's, und seine Richtung erstreckt sich daher am weitesten zurück in das vorige Jahrhundert. Man kann diesen Vergleich aussprechen, ohne damit das keusche Innere des Ersteren mit der Unsittlichkeit des Letzteren auf eine Stufe zu stellen. Beiden ist nicht blos gemeinschaftlich, daß sie die Widersprüche der Welt nur oberflächlich, heiter tändelnd berührten, ohne sie zu einer wirklichen Lösung durchzuarbeiten, beide haben auch insofern eine verwandte kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie berufen waren, die Starrheit des Ausdrucks bei Klopstock, Lessing, Bach, Gluck zu mildern und für den Ausdruck und die Erscheinung der höchsten Schönheit vorzubereiten.

Mozart und Göthe sind Künstler im engeren Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, beide interessirt ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet. Beiden gilt es daher hauptsächlich, einen rein menschlichen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Das Große und Herrliche, das Unübertroffene beider ist die dichterische Kraft, objectiv ausgeprägte Charaktere zu schaffen, lebendige, auf ihren eigenen Mittelpunkt gestellte, von der Subjectivität des Schaffenden getrennte, aus der dichterischen Werkstatt mit Freiheit entlassene Persönlichkeiten. Mozart hat darin das Größte geleistet unter allen Tonkünstlern vor und nach ihm, Göthe hat einzig an Shakespeare einen Rival. Beethoven und Schiller sind bei ihren Schöpfungen mit ihrem tiefsten, innersten Selbst betheiligt. Das, was sie aussprechen, ist ihr eigenster Inhalt, ihr persönliches Interesse. Es sind weniger die Rücksichten künstlerischer Darstellung, welche sie bestimmen, für einen Inhalt sich zu interessiren, es ist ihre persönliche Sympathie dafür, es ist der Drang, sich selbst auszusprechen. Beiden gelingt daher die objective Charakteristik weniger; beide offenbaren die Unendlichkeit der eigenen Brust, entbehren aber der Mannichfaltigkeit des Ausdrucks in jenem eben bezeichneten Sinne, wo es sich darum handelt, Gegebenes, Gestalten der wirklichen Welt darzustellen. — Wohl ist auch das, was Göthe und Mozart ausgesprochen haben, ein wesentlicher Theil ihrer Natur gewesen, aber sie hatten dabei vorzugsweise das künstlerische Interesse, diesen Inhalt aus sich herauszusetzen, um dann daraus sich zurückziehen, und in neue Entwicklungsstufen eintreten zu können. Beethoven's und Schiller's Entwicklung dagegen ist eine immer tiefere Erfassung ihrer eigenen Persönlichkeit, eine immer vollkommenere Lösung der gleich anfangs gestellten Aufgabe; beide sprechen sich selbst aus, während jene überhaupt nur Seelenstimmungen, objective Zustände zur Darstellung bringen. Bei Mozart's und Göthe's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, so daß wir den Künstler darüber vergessen; bei Beethoven und Schiller stets die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, nicht der Sache, die Anschauung einer subjectiven Welt. Diese Betheiligung des eigenen Selbst an ihren Kunstschöpfungen ist die unaussprechliche Gewalt in denselben, ist das, was beide Künstler zu Männern der Neuzeit macht, während Göthe und Mozart aus dem entgegengesetzten Grunde der Bewegung der Gegenwart ferner stehen. Bei jenen steht das Interesse an dem Stoff in gleicher Linie mit dem an der künstlerischen Darstellung, und dies erzeugt jenen tiefen, sittlichen Ernst, welcher z. B. Schöpfungen, wie Don Juan, Figaro's Hochzeit, Wilhelm Meister für beide unmöglich gemacht hätte.

Erst die Napoleonische Herrschaft und der dadurch hervorgerufene nationale Aufschwung brachte die gebieterische Nothwendigkeit, alle Privatinteressen bei Seite zu setzen und der Gesammtheit sich zum Opfer zu bringen, erst jetzt lernte das Individuum seine höhere Aufgabe im Dienst des Allgemeinen erkennen. Jetzt fielen die Alles trennenden, hemmenden Schranken, und das deutsche Volk begann mit dem fortschreitenden Geist der Geschichte zu sympathisiren. Mozart und Göthe stehen noch auf dem Standpunkt jener früheren Particularität. Beide bewegen sich in den individuellen Stimmungen des Herzens. Dort, auf dem Boden alter Behaglichkeit, war es mög-

lich, ruhig Gestalten zu meiseln, und sich in die Anschauung derselben zu versenken. Die künstlerische Aufgabe entsprach dem allgemeinen Weltzustand. Hier ist die deutlich gezogene Linie, welche den Horizont beider begrenzt. Jetzt ist das Individuum hereingezogen in die Kämpfe und selbst betheiligt. Das schöne Maaß, die ruhige, objective Haltung ist verloren gegangen. Beethoven, der Componist dieses neuen Geistes, schreitet hinaus über diese von dem damaligen Weltzustand gesteckten Schranken, und so wie er gegen Mozart an Reichthum von Gestalten weit zurücksteht, so überragt er ihn eben so sehr durch den großen, umfassenden Gesichtskreis, den er uns eröffnet. Beethoven erhebt sich über alle jene Beschränkungen, und ist eingetreten in die allgemeine Bewegung. Er ist der Ausdruck jenes neuen Bewußtseins, die höchste Aufgabe in einem Leben im Ganzen und der Unterordnung der eigenen Persönlichkeit unter dasselbe zu finden, und als tief bedeutsam tritt uns dem entsprechend das Populäre seiner Gesinnung, das durchaus Anspruchslose, Demokratische derselben entgegen. Haydn ist der Mann aus dem Volke, der sich nicht über die Sphäre desselben zu erheben wagt; für Mozart, der vorzugsweise Künstler war, treten diese Beziehungen zurück; er steht dem Geringsten, wie dem Höchstgestellten gleich nahe; seine rein künstlerische Stellung schließt jeden anderen Gesichtspunkt aus; Beethoven tritt mit Bewußtsein auf die Seite des Volkes; in ihm ist gleich sehr sociale, wie künstlerische Aristokratie überwunden. Auch Mozart, auch Göthe waren, wie jeder Höherbegabte, innerlich anspruchslos. Jene Worte des Faust:

> Vor Andern fühl' ich mich so klein,
> Und werde stets verlegen sein,

sind das eigne, tiefste Erlebniß des Dichters. Aber es ist dies die Bescheidenheit des Künstlers, der seinem Ideal je näher, desto ferner, bei den ewigen, inneren Schwankungen, denen er unterworfen, jede in sich geschlossene, praktische Existenz über sich zu stellen geneigt ist; eine ganz andere, höhere, ist jene Anspruchslosigkeit Beethoven's, die den Grundzug seines Wesens und die tiefste Eigenthümlichkeit bildet. Da ist das neue Bewußtsein von der gleichen Berechtigung jedes Anderen, das Bewußtsein, welches sich am höchsten gehoben fühlt, wenn es jede stolze Ueberhebung in sich siegreich überwunden hat, da sind Stimmungen, welche auf ein Jahrhundert in die Zukunft hinausgreifen. —

(Schluß folgt.)

Für die Orgel.

Moritz Brosig, Fünf Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienste. — Breslau, Leuckart. Subsc. Pr. 7½ Sgr.

— — —, Choralvorspiele für die Orgel. — Ebend. Subsc. Pr. 7½ Sgr.

— — —, Op. 6. „Christ ist erstanden!" Phantasie. — Ebend. Subsc. Pr. 6 Sgr.

Die in neuester Zeit erscheinenden kleineren Sammlungen von Orgelstücken ein und desselben Componisten haben den immer zahlreicher werdenden größeren Sammelwerken gegenüber, welche Compositionen aller Arten und Formen von berufenen und nicht berufenen Componisten vieler Länder in buntester Auswahl liefern, einen harten Stand. Wehe denen, die da nur Mittelgut enthalten, wenn gleich auch solches in jenen größeren Sammlungen nicht selten in Masse zu finden ist! Desto erfreulicher ist es, wenn zuweilen Einer kommt, der Gelungenes, insbesondere auch etwas bietet, was so manche alt- und hartgläubige Orgelcontrapunktisten, die für ein gewisses sich in der Kirchenmusik hauptsächlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts manifestirende Dogma leben und sterben, immer noch nicht gelten lassen wollen: — Poesie. Daß jene althergebrachten Formen in künstlerisch vernünftiger Fortbildung und Umgestaltung wohl benutzt und auch fernerhin in hohen Ehren gehalten werden können; daß ferner, was den inneren Gehalt dieser Formen anlangt, mit dem kirchlich erhabenen Ausdrucke zugleich der Ausdruck des Eigensten des in Gott und in seinem unsichtbaren Reiche wesenden und empfindenden Künstlergemüths (also auch des rein Menschlichen im edelsten und hehrsten Sinne des Wortes) verbunden werden könne, davon zeugen so manche Werke unserer besten Meister von Seb. Bach (besonders dessen größere Präludien und Toccaten) bis auf Mendelssohn (dessen Orgelsonaten).

Wir freuen uns, von den Tonstücken des Hrn. Brosig berichten zu können, daß sie zum Theil von dem Hauche wahrer Poesie durchweht sind, und sich fast überall von jener geistlosen Floskelei frei halten, die einer Unzahl von Orgelstücken eigen ist, welchen man eben nur höchstens den „kirchlichen" Anstrich anhört. Es ist dieser Vorzug um so schätzbarer, je mehr wir bemerken, wie der Componist sich auch in formeller Gestaltung seiner Sätze sicher und gewandt zeigt, wie er sie in treuem Festhalten an einem Gegebenen in einheitsvoller Entwicklung zu einem schönen, klaren, nicht selten auch effectvoll instrumentirten Gan-

zen abrundet. — Unter den „fünf Orgelstücken" halten wir das letzte (Präl. und Fuge in G-Moll) für das schönste. Das Adagio ist meisterhaft, und auch die Fuge packt gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Nächstdem halten wir Nr. 1 und 3 für die gelungensten. In Nr. 2 waltet ein sehr verbrauchtes Motiv (♩♩♩ ♩), daß nur die höchste Meisterhand (wie z. B. Beethoven im ersten Satze der C-Moll Symphonie) im Stande wäre, es vergessen zu machen.

Etwas geringer stellen wir die „fünf Choralvorspiele". Fast scheint es, als wenn die strengere Form, unter der diese Sätze erscheinen, den freieren Aufschwung des Componisten denn doch noch in etwas lähmten. So finden wir Nr. 1 und 3 gewöhnlich. Nr. 4 ist der Hauptsache nach gleichfalls eine sehr gewöhnliche Bearbeitung, entschädigt aber durch die Einleitung, interessante Harmonisirung und effectvolle Benutzung der Manuale und Stimmen. Am eigenthümlichsten zeigt sich Nr. 2: Vorspiel zu dem Liede: Auf meinen lieben Gott ꝛc. Das Adagio ist eine glückliche Nachahmung jener älteren Weise, den Cantus firmus in allerhand zierlichen Wendungen und textgemäß zu interpretiren. Das fünfstimmige Vorspiel Nr. 5: O Haupt voll Blut ꝛc. bedarf eines zweiten Spielers, der die figurirte Choralmelodie auf einem mit hervortretenden Stimmen registrirten Manuale vorträgt. Letztere erscheint wie ein Stern in der Nacht, und ist um so wirkungsreicher, je mehr ohne sie das Ganze einförmig, düster und etwas unklar erscheinen würde. Die Octave zwischen Alt und Baß auf S. 11, Tact 9—10 halten wir für einen Druckfehler. Härten, wie z. B.



hin und wieder auch Ungelenkes und Unfreies in der Stimmenführung im fünfstimmigen Satze dürften den Componisten zu noch größerer Sorgfalt auffordern.

Die Phantasie ist ein den herrlichen Choral in würdiger Weise entfaltendes und zugleich effectvolles Tonstück. Im ersten Satze wird der Choral Zeile für Zeile fünfstimmig und in ächt dorischer Kraft und Einfachheit durchfugirt. Die hierauf folgende G-Moll Fuge ist, wenn auch nicht unangemessen, jedoch nicht geeignet, die ernste, feierliche Stimmung zu erhöhen; auch wird sie in einigen Zwischensätzen (S. 5, Takt 3, 4, 7—11) matt, was selbst durch den frei und ziemlich brillant ausgeführten Schluß nicht ganz ausgeglichen wird. Den von Erhabenheit und feierlicher Freude durchdrungenen Choral hierauf mit schwachen Stimmen vorzutragen, dürfte Manchen als Sonderbarkeit erscheinen, und sich auch kaum dann rechtfertigen lassen, wenn man bemerkt, daß der Componist hierauf zum Theil den Effect des Schlußsatzes stützte, in welchem sich das Halleluja (V. 3 des Chorals) in Octavenverdoppelung über dem freudigen Getümmel der unteren Stimmen, welche die Hauptmelodie in der Verkleinerung durchführen, wie im Siegesjubel erhebt.

Geübteren Spielern seien somit diese Hefte angelegentlichst empfohlen. Dem Componisten selbst bekennen wir aber schließlich noch, daß er uns — jedoch nicht zu seinem Nachtheil — am meisten an Mendelssohn erinnert hat. Das bezeugen so manche Harmonieverbindungen, die oft glatte, weich vermittelnde Stimmführung, die vielen durchgehenden (Schein-) Accorde, wie endlich die Neigung zu Orgelpunkten.

A. Hesse, Op. 81. Fünf Orgelstücke verschiedenen Charakters. — Breslau, Leuckart. Subsc.-Pr. 12½ Sgr.

A. Hesse ist uns eben so sehr bekannt durch seine bedeutende Formengewandtheit und seine durchgebildete, meisterhafte Technik in Composition und Spiel, wie durch sein inniges Anlehnen an Spohr. Letzteres ist bereits schon oft und zum Ueberdruß gesagt worden; dennoch hat der tüchtige Künstler es immer noch nicht vermocht, sich einen selbständigeren Weg anzubahnen. Wie Schade! Der Adel und die Weichheit sentimentaler Lyrik wird uns eben nur immer in Spohr als höchstes Ideal erscheinen. Unter dem Zauber seiner Töne vergißt man selbst, was sich hin und wieder als einseitige Manier erweist. Bei einem so geistreichen Nachtreter, wie A. Hesse, muß aber diese Manier um so viel mehr als bloße Copie auffallen, je mehr er bemüht ist, sie auf ein Gebiet zu verpflanzen, das ihr seiner Eigenthümlichkeit nach weit mehr widerstrebt, als sich ihr geneigt findet. In der That erfordert die Orgel in ihrer Grundwesenheit eine ganz andere Behandlung. Dieses unruhige, gequälte Sehnen, das Sichkrümmen des Erdenschmerzes verschmäht ihre gottbegeisterte Fülle. Am fühlbarsten ist das bei kleineren Sätzen (wie hier unter Nr. 1 und 2), zu deren engen Rahmen eine solche Fluth von immer regen Modulationen und gebrochenen Melodiewendungen zu unverhältnißmäßig erscheint. Deshalb gefallen uns auch die beiden letzten größeren

Sätze, Nr. 4: And. graz. im „symphonischen Styl" für 2 Manuale und Pedal, und Nr. 5: Phantasie in C=Moll weit besser, wenn gleich auch zu Anfang des letzteren Stellen vorkommen, die dem unbefangenen Zuhörer mehr ängstigen und verblüffen, als erschüttern. Wie leicht und frei athmet man da auf bei Stellen, wie S. 12, Tact 16 u. fg., wo man eine ruhigere Entwicklung ahnet. Daß auch dieses Heft reich ist an trefflichen Einzelheiten, versteht sich bei Hesse von selbst. Insbesondere ist die Phantasie nach ihrer ganzen Anlage schön abgerundet und kann sie für eins der besten Modelle zu den neuerdings so genannten „Orgelsonaten" gelten. Aeußerst zart und schön empfunden ist der Mittelsatz, erhebend der Schlußsatz, der aber von noch nachhaltigerer Wirkung sein würde, wenn er sich nicht, leider! in Weichheit verlöre.

J. G. Herzog, Der praktische Organist. Neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hülfsbuch zu allseitiger Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauch. Mit Originalbeiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten. — Mainz, Schott's Söhne. 3ter Band. Subsc.Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Auch diese Sammlung des fleißigen Herausgebers ist, wie die früheren, von sehr gemischtem Werthe. Von Händel und Seb. Bach herab bis auf G. F. Flowers (Org. in London), dessen hier mitgetheilte zwei Sätzchen kaum mehr als Curiosität gelten können, — welch' ungeheure Kluft! Sie wird ausgefüllt durch folgende Namen: G. Muffat († 1679), Pachelbel († 1706), Buttstedt († 1727), Krieger († 1735) — — Bodenschatz, Geißler, Herzog, Hesse, Hohmann, Höpner, Köhler, Kühmstedt, Meister, Pachaly, Pitsch, Ritter, Schicht, Seidel, Seiffert, Stolze, Theile und Volkmar. Einen großen Theil (etwa die Hälfte) der Sammlung lieferte der Herausgeber aus eigener Feder. So enthält gleich das erste Heft von ihm selbst 30 kleine Präludien, nebst Cadenzen und Modulationen für untergeordnete Kräfte. Da sich hiernach die Aufmerksamkeit des Referenten vorzugsweise auf Hrn. Herzog richtet, so bemerken wir nur über die Compositionen desselben im Allgemeinen, daß sie zwar Sicherheit im Satze und viel Routine verrathen, auch nicht selten einzelnes Schöne, Talentbezeugende enthalten, in ihrer Gesammtheit aber mit einander verglichen, den Stempel der Einförmigkeit, zuweilen gänzlicher Leere an sich tragen. Es liegt dies hauptsächlich an der Wahl unbedeutender und einander zu ähnlicher Motive, an der oft zu unsteten und haltungslosen modulatorischen Gestaltung seiner Sätze, die noch dazu oft durch ihre zu willkührlich lange Ausdehnung ermüden und somit doppelt empfinden lassen, wie wenig man es mit einem organischen Ganzen zu thun hat. Auffallend ist auch ein Uebermaaß von Secunden in seinen Melodie- und Stimmenführungen. Wollte dieses „Secundengeschiebe" ein neuerer geistreicher Kritiker sogar dem Meister Mendelssohn Schuld geben, so wird es hier bei dem Mangel aller Originalität um so langweiliger. — Der Redaction des Hrn. Herzog machen wir noch den Vorwurf, daß er der Masse allgemeiner Vorspiele ꝛc. gegenüber so wenig eigentliche Choralvorspiele gebracht hat. Die Mittheilung der 7 Passionsgesänge von Palestrina (2), Jac. Gallus, H. Schütz, Stunz, Drobisch und Herzog billigen wir dagegen als eine sehr dankenswerthe Zugabe. Dergleichen Sätze, welche der Odem heiliger Andacht durchweht, sind es, wie man sie zur Wiederbelebung unserer Kirchenmusik allerorts einführen sollte! Nur gut und mit Andacht gesungen — und bald wird das Kirchenconcertmusik=Unwesen aufhören. Hört! hört!!

C. F. Pitsch, Zwanzig kurze und leicht ausführbare Präludien für die Orgel. Für alle Bedürfnisse des kirchlichen Ritus mit besonderer Rücksicht auf seine Schüler. — Prag, Hoffmann.

Möglich, daß beim Entstehen dieser Sätze der Pädagog den Componisten in Schatten stellte — den Mangel eines höheren Aufschwunges und einer charakteristischeren Färbung wird man — abgesehen von Nr. 7, 13 und einigen anderen Sätzen, wo auch Tieferes und Anregenderes zu finden ist — da nicht zu hoch anschlagen, wo eben nur Alles „kurz und leicht ausführbar", für gewisse Uebungsstufen berechnet sein sollte. Dennoch wünschten wir der Sammlung einen noch höheren Grad der Zweckmäßigkeit und planmäßigeren Ordnung, eben weil der musikalische Inhalt nicht überall hinreichend entschädigt. Wir vermissen hauptsächlich eine zu umfassender Einheit gestaltende Fortführung und Ablösung der Perioden, und finden zugleich oft Widerspruch gegen das Prädicat „leicht ausführbar". Gleich das erste Präludium verlangt schon geübte Spieler. Sonst ist Alles gewandt und die Stimmen lebendig. — Der Ritus der katholischen Kirche muß übrigens von Seiten der Orgel leicht zu befriedigen sein, da diese 20 Präludien „für alle Bedürfnisse" desselben geschrieben sind. Auch sieht Vieles schon recht hübsch protestantisch aus! — Solche Verwischung kirchlich musikalischer Grundanschauungen ist im Grunde doch wohl zu beklagen.

H. A. Zschiesche, Einhundert Choräle, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Nebst einem Anhang, enthaltend 21 Choräle des fortgesetzten Anhanges des Niederlausitz'schen Gesangbuches. — Guben, Berger. Pr. 1 Thlr.

Der Verfasser bietet hiermit eine zweite Bearbeitung der gangbarsten, zugleich mit leichteren Zwischenspielen versehenen Choräle nach Maßgabe seines schon früher herausgegebenen größeren (bei E. Meyer in Cottbus erschienenen) Choralbuchs, das bereits eine ansehnliche Verbreitung (besonders in der Niederlausitz) gefunden hat. Sie wird schwächeren Organisten, die das Hauptwerk besitzen, sehr willkommen sein. Die Harmonisation finden wir im Allgemeinen der Würde und Bedeutung des Chorals nicht unangemessen, müssen aber doch solche schwächliche, zu leicht in unser modernes Tonartensystem einschlagende Harmonien tadeln, wie z. B. in der ersten Zeile des Chorals: Wer nur den lieben Gott ꝛc., deren bezifferte Baßstimme wir nur hersetzen:

A c e a gis a dis e e
6 ♮ 6 6 (♯) (♮)
♯

ferner in den ersten Zeilen des Chorals: Ein' feste Burg ꝛc., wo uns namentlich bei der 3ten Note in der 2ten Zeile (in C-Dur a) der Dominantaccord von G-Dur, wenn zumal auch die erste Strophe in G-Dur schloß, unausstehlich ist. — Wiederholungen in den Zwischenspielen will der Verf., der beabsichtigten Kürze und Einfachheit wegen, mit Recht entschuldigt wissen. Weniger rechtfertigen läßt sich jedoch die durch das ganze Choralbuch gehende stereotype rhythmische Haltung derselben nach folgendem Maaße: „Eines schickt sich nicht für Alle". Soll diese rhythmische Figur, welche z. B. dem Choral: Auf meinen lieben Gott ꝛc. recht angemessen ist, zugleich auch etwa für den Choral: Ein' feste Burg ꝛc. genügend sein? Der Verf. wolle bedenken, daß die Einfachheit auch in der Mannichfaltigkeit bestehen kann.

Gera. G. Siebeck.

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte.

Der letzte Bericht theilte die Programme des sechsten, siebenten und achten Concertes mit; wir fügen diesen einige Nachrichten bei über das neunte Concert am 18ten Dec., das zehnte den 1sten Jan. 1848, und das eilfte den 13ten Jan. Um mit den Instrumentalwerken zu beginnen, so haben wir die Aufführung folgender Stücke hier aufzuzeichnen: die Symphonie von L. van Beethoven (Nr. 4, B-Dur), von Mendelssohn (A-Moll), und von Friedr. Schneider eine neue, noch ungedruckte in F-Moll; hierzu die Ouvertüren: die Waldnymphe von W. Sterndale Bennet, Beethoven's Op. 124, C-Dur, Weber's Oberon, und Beethoven's Op. 115, in C-Dur. Von allen diesen hier aufgeführten Orchesterwerken war die einzige Symphonie von Fr. Schneider uns noch unbekannt. Wir gestehen offen, daß wir von dem Veteranen ein so jugendlich frisches Werk kaum erwarteten, und darum wollen wir es mit um so größerer Freude begrüßen. Ist es doch, als habe der alte Löwe, der nach so hohen Lebensthaten in ruhiger Beschauung die gewaltigen Reibungen unserer Zeit scheinbar theilnahmlos an sich vorübergleiten ließ, plötzlich sich mit erwärmtem Pulsschlage emporgeschwungen, um den Jungen zu zeigen, wie auch er noch der großen neuen Zeit, die uns erst die Freiheit in der Kunst erringen soll, werth sei. Es weht durch das ganze Werk ein frisches Leben, eine aufstachelnde rhythmische Bewegung, und eine Kraft, die wenigstens durch die Berührung der Sinnlichkeit den Zuhörer zur Aufmerksamkeit spornt. Den beiden zuletzt genannten Punkten, oder besser gesagt, deren Verwirklichung vermöge der dem Componisten zu Gebote stehenden äußeren Hülfsmittel, hat Fr. Schneider am besten zu entsprechen gewußt. Besonders sei die fast zu häufige, theilweise grelle Benutzung des Bleches, absonderlich der Posaunen, hier in Erwähnung gebracht, welche bei dem sonst gediegenem Inhalte des Werkes fast nur als ein Zugeständniß für die Art der neueren Instrumentation zu betrachten ist. Das Orchester trug das Werk unter des Autors Leitung mit der an ihm gewohnten Sicherheit und Vollendung vor, wobei wir zu gleicher Zeit in Beziehung auf die übrigen Instrumentalleistungen noch beifügen wollen, daß dieselben als vollständig gelungen zu betrachten waren. Das virtuose Element war in diesen drei Concerten mehr, als wir es sonst gewohnt sind, vertreten. Im neunten hörten wir auf dem Ventilhorn Hrn. Herrmann Steglich aus Leipzig in einem Concertino in Form einer Gesangscene von Eißner und das Orchestermitglied, Hrn. Diethe in Variationen für die Oboe von Frank. Ueber die technische Fertigkeit der Genannten dürfen wir nur das Beste sagen; dürften wir doch ein Gleiches über ihren Geschmack in Beziehung auf die von ihnen getroffene Auswahl der vorzutragenden Stücke berichten! Im zehnten Concerte spielte Hr. Concertmstr. David ein neues Concert (E-Dur) seiner Composition, das vorzüglich

in seinem letzten Satze viele günstige Momente bietet und allen Violinspielern als eine brauchbare und günstige Gabe anempfohlen sein mag. Hr. Landgraf, unser vortrefflicher Clarinettist, spielte den folgenden Concertabend das bekannte Adagio und Rondo für die Clarinette von C. von Weber. An Gesangwerken für den Chor a capella und mit Orchester brachte das zehnte Concert eine Motette von F. Haydn, und Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis, Nr. 4, von L. Cherubini. Die Leistungen des Sängerchors waren als befriedigend zu betrachten, weniger die der Solisten in Cherubini's Messe, obwohl ihnen hier zu gute gerechnet werden muß, daß der genannte Meister gewöhnlich ungünstig für Gesang schreibt, oder doch von seinen Sängern eine tiefere musikalische Durchbildung verlangt, als die größere Masse unserer Solosänger leider besitzt. Fräul. Schloß hatte sich für das neunte und zehnte Concert zum Vortrage die bekannte Freischützarie, eine Scene und Arie aus Faust von Spohr, und eine Arie aus Jephta von Händel gewählt. Ihre Leistung war, wie immer, beifallswürdig. Im eilften Concert sang Frl. Agthe aus Weimar, den Lesern bekannt durch ihr auf der hiesigen Bühne im Laufe des vorigen Sommers stattgehabtes Gastspiel. War es Angst, waren es körperliche Ursachen, oder vielleicht die nicht durchaus zu billigende Wahl der vorzutragenden Piecen, kurz, wir können nicht unsere vollständige Befriedigung über die gehörten Arien aussprechen. So viel uns bekannt, werden wir die geschätzte Sängerin im Laufe der Concertzeit noch einige Mal hören, wir sind überzeugt, dann die Gelegenheit zum reichsten Lobe in ihrem Gesange zu finden.

A. F. R.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives für Gesang.

M. Bordogni, 3 Exercices et 12 nouvelles Vocalises pour Baryton. Schlesinger. Heft 1 u. 2, à 1⅓ Thlr.

J. Concone, 30 Exercices pour la voix, avec accomp. de Piano. Faisant suite aux 50 Leçons pour le medium de la voix. Ebend. ⅔ Thlr. (1 Fl. 15 Kr. Rh.)

F. Gumbert, Op. 19. 20 leichte melodiöse Singübungen für den fortschreitenden Unterricht, für Sopran oder Tenor und Pianoforte. Ebend. Heft 2, ½ Thlr.

Werden besprochen.

Kirchenmusik.

S. Sechter, Op. 69. Missa solemnis in C, sammt Graduale und Offertorium. Diabelli. Partitur (großes Orchester ohne Clarinetten und Hörner) 7 Fl. (Ecclesiasticon 74.)

F. G. Seegner, Op. 53. Requiem für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, Alto, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Cello, Contrabaß und Orgel. Diabelli. Part. 6 Fl.

C. Schön, Zwei Tantum ergo für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Begleitung der Orgel, Cello und Contrabaß. Diabelli. 45 Kr.

Das erstgenannte Werk zeichnet sich vor den später genannten durch seine ernste Haltung und saubere Durchführung aus, die den gewandten Contrapunktisten errathen läßt. Die Ausführung ist leicht. Seegner's Requiem Op. 53 ist brauchbar, und um ein Bedeutendes ernster gehalten, als die Messe Op. 52, die wir in Nr. 25 vor. Bds. anzeigten. Doch auch hier überwältigt den Geist die Routine, denn in der Kirchenmusik giebt es eben so als in der profanen gewandte Leute, denen der Kiel zum Schreiben stets gespitzt ist. — Die beiden Tantum ergo von C. Schön sind kleine Ritualgesänge, für die Kunst ohne Bedeutung, für das Leben aber brauchbar.

Besprochen werden:

Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI. Tom. V. Schott. (Ohne Preisangabe.)

W. J. Tomaschek, Op. 80. Hymnus de spiritu sancto, festis Pentecostes diebus pro Graduale cantari solitus. Trautwein. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Jede einzelne Stimme 2½ Sgr.

Für die Orgel.

J. Binder, Op. 1. Fünf Präludien für die Orgel. Diabelli. 1 Fl.

Ein gutes Werkchen, das uns zur besten Meinung über die Fähigkeit des Componisten veranlaßt. Die soliden Stu-

dien, welchen er im Canon und Contrapunkt sich unterzogen zu haben scheint, treten nicht pedantisch als Hauptsache hervor, vielmehr geben sie bei ihrer passenden, nur mäßigen Anwendung den Gedanken des Componisten ein ernstes und gediegenes Ansehen.

S. Sechter, Op. 20. 5stimmiges Präludium, variirt für die Orgel. Diabelli. 30 Kr.

Neue Ausgabe eines schon früher bekannten Werkes.

J. C. Herzog, Op. 18. Acht Orgelstücke zum Studium und kirchlichen Gebrauche. Aibl. 1 Fl. 21 Kr. = 22½ Ngr.

Von praktischem Nutzen, aber ein wenig langweilig und dürr.

Besprochen werden:

C. D. Wagner, Op. 16. 48 choralartige Orgel-Vorspiele, zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande. T. Trautwein (Guttentag). 1 Thlr. 10 Sgr.

C. F. Becker, Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. 2ter Theil, enthaltend: 162 Choräle. Fr. Fleischer.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 8.** Den 25. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kücken's Prätendent,

Text von C. P. Berger.

Der Postmeister von Nonancourt ist im Begriff seine Jubelhochzeit zu feiern, die Gäste sind bereits angelangt, und der Postschreiber Levraut ist eben dabei, denselben von der Stadt Paris zu erzählen, als er von einem jungen Verwandten des Jubilars, Emile, unterbrochen und aufgefordert wird, die Gäste zum Beginne des Festes zu laden. Levraut begiebt sich mit denselben hinweg, und Emile bleibt allein zurück. Er erzählt, wie sehr er seiner Muhme Cecile zugethan sei, ohne bis jetzt Gegenliebe erregen zu können, da kömmt diese selbst hinzu und stellt ihm endlich (Duett) zwei Bedingungen, nach deren Erfüllung sie die Seine sein wolle: Zunächst solle er die Eifersucht lassen, sodann sich als kühnen Mann zeigen:

> Ja, rette eines Menschen Leben
> Aus des Feuers heißen Gluthen,
> Oder aus des Stromes Fluthen,
> Dann bin ich auf ewig Dein.

In komischer Verzweiflung über die zweite, schwer auszuführende Bedingung, dachte Emile Feuer anzulegen, oder ein altes Weib ins Wasser zu werfen, da erscheint die Gemahlin des Postmeisters, Concorde, und theilt den beiden mit, wie sie so eben einen Brief erhalten, in welchem sie aufgefordert werde, den Prätendenten von England, Jacob, zu retten, der, im Begriff nach St. Malo zu entwischen, um sich nach England einzuschiffen, von englischen Spähern aufgefangen werden solle. Die Gelegenheit, einen Menschen zu retten, ist also für Emile gefunden, und Concorde, die sich etwas darauf zu Gute thut, eine entschlossene Frau zu sein, verlegt, um durch das Jubelfest nicht gestört zu sein, unter dem Vorwande, es sei ein Irrthum im Datum vorgefallen, die kirchliche Feier auf den folgenden Tag. Emile soll dem Prinzen entgegeneilen, um ihn als Vetter Michel verkleidet in's Haus zu bringen. Da nahen auch schon zwei englische Capitains; ihre Erkundigungen zeigen, daß allerdings dem Prinzen Gefahr drohe. Emile eilt davon, und kommt bald darauf, während der eine Engländer säuft und singt, der andere sich spähend entfernt, mit dem vorgeblichen Verwandten, der freudig empfangen wird, zurück. Hiermit schließt der erste Act. Im zweiten Act schöpfen die Engländer Verdacht gegen Levraut; dieser Schneiderssohn aus Paris ist früher dort im Chor und Ballet gewesen, hat eben eine verunglückte Liebeserklärung gemacht und wirft mit hochtrabenden Theaterfloskeln herum. Sie ziehen also den Michel mit ins Geheimniß, der soll es herausbringen, wessen hoher Fürstensohn der verdächtige Levraut ist. Dies benutzt der Prätendent, und macht dem eitlen Menschen sehr leicht weiß, daß er von fürstlicher Geburt sei. In Folge dessen nimmt derselbe ein albern hochmüthiges Betragen an, wird von allen Gästen als verrückt verspottet, von den Engländern dagegen sehr höflich behandelt und dazu veranlaßt, sich in kurzer Zeit an einem Orte, wo diese Leute versteckt haben, einzufinden. So glauben diese gewonnen 'zu haben, und fangen bereits im Streit

über ihren Antheil an der Belohnung zu boxen an, während die Gegner hoffen, sie durch Wein vollends unschädlich zu machen. Der dritte Act zeigt uns Levraut auf dem Wege zum Throne; er ist am bestimmten Orte angelangt, schildert die Grazie und Grandezza, mit der er sein Volk regieren und beglücken wolle, und ist nach einer Art Völkermusterung dazu entschlossen, eine Deutsche zur Königin zu machen, als er von vermummten Gefährten Emile's, der den englischen Hinterhalt aufgehoben, überfallen und mit dem Tode bedroht wird. Jämmerlich fleht er als Schneidersohn um sein Leben; sie führen ihn ab. Unterdeß wird der eine der englischen Capitains völlig betrunken gemacht, der andere, der mit dem Fernrohr in das obere Stockwerk eines Hauses gegangen, um von dort aus zu beobachten und die verabredeten Signalschüsse zu vernehmen, wird darin eingeschlossen. So ist der Prätendent gerettet. Dankbar bezeugt er nun Emile, daß dieser einen Menschen das Leben gerettet und sich von Eifersucht frei gehalten (obgleich der Prätendent der schönste Mann ist), und so erlangt dieser Cecilens Hand. Da ertönen die Signalschüsse, der eingeschlossene Engländer ruft siegesfroh seinen eingeschlafenen Collegen, der, als jener ihn zuruft, das Haus zu öffnen, in einem Korbe an demselben hinaufgezogen wird, da er glaubt, jener sei in Gefahr. Da stürzt der erschöpfte Levraut Hülfe schreiend herbei, die betrogenen Engländer hören bestürzt seine Erklärung:

> Wißt, mein Vater war nichts weiter,
> Als ein Pariser Schneider,

und dankend eilt der wahre Prätendent von dannen. —

Dies der Inhalt der Handlung, welche vom Dichter in nicht gerade schlechten Versen und erträglichem, wenn auch nicht originell witzigem Dialoge behandelt ist. Nur wäre es zu wünschen, daß endlich ein Mal das unpassende und in einer komischen Oper meistens vollends lächerliche Gerede von höheren Mächten, waltender Vorsehung ꝛc. bei Seite gelegt würde; auch wäre ich nicht im Stande, Verse in Musik zu setzen wie diese:

> Ja, die Königin der Erde
> Und die Zierde der Natur
> Ist Paris, die Hochverklärte,
> In der weiten Schöpfung nur.

Wichtiger jedoch als diese Ausstellungen, ist die, daß das Interesse nicht an einer Person haftet, sondern zersplittert wird. Nicht der Prätendent zieht unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise an sich, vielmehr seine Rettung, von der ja Emile's Liebesglück abhängig ist, und auch mit dieser ist es nicht ernst gemeint, denn die dummen und durstigen Engländer sind gar kein ernsthaftes Hinderniß, so daß hiervon die lebhaftere Theilnahme zu der Narrencomödie mit Levraut übergeht, und dieser angebliche Prätendent zum wirklichen Prätendenten der Oper wird. Es fehlt dadurch dem Ganzen an dem rechten Halt- und Schwerpunkt, es erscheint zerfahren und wirkt daher auch nur in einzelnen Theilen.

Was nun die eigentliche musikalische Behandlung anlangt, so ist zunächst zu bemerken, daß sich die Oper im Allgemeinen, namentlich in den mehrstimmigen Stücken, mit Glück an die neuere französische komische Oper anschließt; dies geht theilweise sogar etwas zu weit, indem die Melodie in ihrem französirenden Parlando und Abstoßen nicht selten der Sprache Gewalt anthut. Noch weniger wollen mir die vielen, sehr vielen tanzartig gehaltenen Stellen zusagen. Doch giebt es auch Vieles, namentlich die liederartigen Piecen mit Chor, welche in gehaltenerer Melodie sich bewegen, und in denen Feinschmecker die deutsche Musik heraushören werden. Dieses Anwenden des Chores ist in neuerer Zeit sehr üblich geworden, und es ist nicht zu verkennen, daß darin insofern ein Fortschritt liegt, als damit allerdings die Massen in's dramatische Leben mit hineingezogen werden. Anderseits aber will es mir scheinen, als ob in musikalischer Beziehung dasselbe vorläufig eher einem Rückschritt zu vergleichen wäre. Der massenhafte Eintritt der Stimmen bildet allerdings, der Solostimme gegenüber, eine prächtige Grundlage, auch wirkt er eben durch die Masse physisch stärker: aber das Alles ist viel kunstloser, viel verwischter, als die auf der feinsten Durchführung beruhenden charakteristischen Ensembles der älteren Oper. Diese charakteristische Darstellung des Einzelnen ist auch im Prätendenten nicht durchgehends zu bemerken, es wird viel über denselben Leisten gesungen, und eigentlich aus- und durchgeführt ist nur der komische Levraut. Diese, vom Componisten, wie es scheint, mit Vorliebe behandelte Partie, ist durchweg unterhaltend, wie sich denn überhaupt die Bemerkung aufdrängt, daß das ins Lächerliche Fallende offenbar am Glücklichsten erfunden ist, während die ernsteren Gesänge der Cecile, Emile's, des Prätendenten kalt lassen und am wenigsten Ursprüngliches an sich tragen. Leider ist nur unsere Zeit nicht komisch, sie ist nur bitter und — frivol, und so ist es denn unseren komischen Componisten nicht übel zu nehmen, wenn ihre Musik nicht eben die rechte Komik, sondern mehr eine frivole Leichtigkeit athmet. Doch dem sei wie ihm wolle, wir wollen den Künstler nicht für seine Zeit verantwortlich machen, und zufrieden sein, wenn er die lebendige Kraft des Schaf-

fens bewährt, so weit diese es möglich macht. Und das zeigt diese Oper: Kücken hat ein unbestreitbares Talent zur komischen Oper, und besitzt die glückliche Unbefangenheit, welche eben ungenirt giebt was sie hat, ohne die Prätention, durchaus geistreich und neu sein zu wollen. Geistreiche Gedanken bringen kein Kunstwerk hervor, und langweilen, wenn sie es versuchen, unendlich, während das unbefangene Talent selbst bei mittelmäßigen Leistungen anspricht und erheitert.

D

Aus London. *)

Majesty Theater. Resumé der Saison.

Trotz des vielversprechenden Programms, in welchem Lumley das vielbezweifelte Auftreten der Jenny Lind, eine neue Oper von Mendelssohn und ein Ballet von Heine angekündigt hatte, war doch die Theilnahme vom 14ten Februar bis 4ten Mai eine nur geringe. Er hatte ferner den Tenor Fraschini mit einem Gehalte von 4000 Pfund angestellt, und doch hat dieser Mann der Kasse nicht so viel Schillinge eingebracht. Dagegen wurde Signor Gardoni der erklärte Liebling des Publikums. Am 4ten Mai trat endlich Jenny Lind als Alice im Robert auf. Der Empfang dieser Künstlerin von Seiten des Publikums, der im Laufe des Abends sich steigernde Enthusiasmus, sind nicht mit Worten zu beschreiben. Ihr Erfolg war ein hier noch nie erlebter; die kalte Natur der Engländer schien einem italienischen Temperamente Raum gegeben zu haben. Noch nie hatte eine Sängerin schon vor ihrem Auftreten solches Interesse erregt. Ihr Contract mit Bunn für Drurylane, den sie gebrochen hatte, die Drohungen auf Proceß seinerseits, die lebhaften, sich täglich wiederholenden Scharmützel in den Journalen, der Ruf ihrer strengen Sittlichkeit, hier von vielem Einfluß auf die Stellung der Künstler, — Alles trug dazu bei, eine Theilnahme für sie zu erregen, welche nur bei der Emancipation der Katholiken und der Cornlaw-league in gleichem Maaße sich geltend machte. Der Aufführung des Robert, in welchem, beiläufig bemerkt, Niemand Lob verdient als die Lind, Staudigl (Bertram) und Gardoni (Raimbaud), Fraschini dagegen sich als Robert unverzeihliche Fehler zu Schulden kommen ließ, folgten die Darstellungen der Sonnambula und der Regimentstochter. Auf den Wunsch der Königin sang Jenny Lind die Norma, machte aber vollständig Fiasco, was sich auch bei der zweiten Vorstellung wiederholte. Von Lumley's Partei wurde viel für die Auffassung dieser Partie von Seiten der Lind geschrieben. Man ist hier an die großartige Darstellung der Grisi gewöhnt, mit welcher sie in keinem Falle eine Vergleichung aushalten kann. Die „Post" sah die Norma der Lind als liebenswürdiges sich hingebendes Mädchen, als zärtliche, verzweifelnde Mutter an, doch widerspricht diese Auffassung vollkommen dem fanatischen Cultus der Druiden, ihren grausamen Menschenopfern, Norma's Rache gegen Pollio, ihrem Vorsatze des Kindermordes, selbst der Intention Bellini's und seiner so leidenschaftlichen Musik. — Verdi's neue Oper: I Masnadieri (nach Schiller's „Räubern") konnte man füglich eher eine Compilation, als eine Composition nennen. Verdi scheint dermaßen vom Texte durchdrungen gewesen zu sein, daß er, selber zum Räuber werdend, links und rechts stahl, doch mit mehr Lust als Vortheil, denn es war unmöglich, trotz dem Interesse für die Lind die Oper dem Publikum auch nur erträglich zu machen. Ueber die Susanne der Lind im Figaro waren die Meinungen getheilt. Außer obigen Opern hatten wir noch: La Favorita, Lucia, L'Elisire d'amore, Puritani, Nabucco, Ernani, Foscari, Lombardi. Gardoni machte Furore in der Favorite. Alle Opern, in denen die Lind nicht auftrat, erregten kein Interesse, und selbst Lablache's Nemorino ließ die Lindkranken kalt.

Der Erbitterung der Anhänger der beiden italienischen Opern läßt sich in der musikalischen Geschichte Nichts gleichstellen, als der Krieg der Parteigänger Lulli's und Quinault's — Piccini's und Gluck's — Händel's und des neidischen Impressario's. Außer den streitsüchtigen Journalisten bildeten sich auch unter den Künstlern Lumleyisten und Coventgardisten; die Einen fochten für die Lind, die Anderen für die Alboni. In manchen Salons wurde man nicht mehr empfangen, wenn man nicht die Eine bis ins Lächerliche lobte, und die Andere eben so tadelte. Keiner Partei angehörend, müssen wir doch anerkennen, daß die Vorstellungen im Coventgarden vollkommener waren. Doch legen wir Lumley keine Schuld bei, wenn sein neues, aus allen Weltgegenden zusammengesetztes Orchester nicht mit dem altgeschulten des Coventgarden gleichen Schritt halten konnte. Lumley's Chöre besserten sich unter Maratzek's tüchtiger Leitung auf unbegreifliche Weise, und Balfe handhabte den Tactstock energisch. Der scharfblickende Jullien machte daher Ersteren zum Vice-

---

*) Wir waren aus Mangel an Raum verhindert, diesen schon früher eingegangenen Bericht zeitiger mitzutheilen, mögen ihn aber nicht ganz unterdrücken, um in den Mittheilungen keine Lücke zu lassen.
d. Red.

director der großen englischen Oper, die jetzt ihren Sitz in Drurylane aufgeschlagen hat.

Wir hörten die Lind sowohl in Concerten, als auch im Salon der Mad. Dulken, wo sie mit größter Liebenswürdigkeit schwedische Volkslieder sich selbst accompagnirte. Sie sang im Privatconcert der Königin und empfing ungewöhnliche Beweise schmeichelhafter Anerkennung. Daß die Lind, vom Bischof von Norwich eingeladen, in seinem Hause wohnte, wurde von den Bigotten als Schmähung der geistlichen Würde bejammert. Die Liberalen freuten sich dessen. In Norwich gab die Lind 200 Pf. für die Armen. — Lumley's Ueberschuß soll 22,000 Pf. Sterl. betragen, welches er allein den Erfolgen der Lind verdankt.

Ferdinand Praeger.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Jenny Lutzer-Dingelstedt** singt in Wien im Theater an der Wien.

Neue Opern. Eine neue Oper von **Guglielmi**: „Buda liberata" (Ofens Befreiung) hat ungeachtet des vaterländischen Stoffes in Pesth kein großes Glück gemacht.

Eine neue Oper von Held, „Andreas Hofer", componirt von **W. Kirchhoff**, hat in Ulm sehr gefallen.

Die Oper „Orlando" vom Musikdir. **Julius Schneider** in Berlin wurde in Schwerin beifällig aufgeführt.

Auber's neue Oper: „Hayde" hat bei ihrer ersten Aufführung in Paris außerordentlich gefallen und wird der Stummen gleichgestellt. Der 65jährige Componist tritt darin noch wahrhaft jugendlich auf.

Todesfälle. In Cassel starb der Tenorist **Joh. Joseph Derska.**

In Taunton starb Dr. **Crotch**, Director der königl. Akademie der Musik in London, seit 1798 Professor der Musik in Oxford, Schriftsteller über Generalbaß, Componist von Oratorien, Orgel- und Claviersachen, 72 Jahr alt.

Vermischtes.

In Berlin macht eine Posse von Kalisch „100,000 Thaler" mit netter Musik von **Gährich** Furore.

Von den für die diesjährigen Concerts spirituels **in Wien** eingeschickten Compositionen sind durch Stimmenmehrheit Werke von Bagge in Wien, Berthold in Charkoff, Ehlert in Königsberg, Hager in Wien, Hoven in Wien, Netzer in Wien, Leon de St. Lubin in Berlin, Schmuck in Wien und Täglichsbeck in Hechingen ausgewählt. Es werden dadurch viele unbekannte Namen ehrenvoll eingeführt! —

Der Componist **Louis Graziani** aus Paris verweilt jetzt in Berlin. —

Die Abendzeitung erzählt, daß am zweiten Weihnachtsfesttage nach mehrtägigem Schluß des Theaters nur deshalb in **Dresden** zum so und so vielten Male „Czaar und Zimmermann" gegeben worden sei, weil die beiden Kapellmeister nicht disponibel waren, und Tichatschek nicht unter Leitung des Chordirector Schmidt singen wollte.

Viele Blätter sind des Ruhmes einer schönen Stimme voll, in deren Besitz eine junge Tänzerin, Frl. **Ferri**, sein soll, welche in Halle die Norma, Adine, Isabelle, Agathe, und andere große Partien mit entschiedenem Glück gesungen hat.

Ueber **Verdi's** „Hernani" wird der Europa von Mannheim geschrieben: Der Stoff ist nach dem Drama Victor Hugo's gleiches Namens bearbeitet, entbehrt aber aller Schönheiten desselben und leidet an schlechter Charakterzeichnung. Die Musik ist, was das Ensemble betrifft, unklar, was die einzelnen Stücke anlangt, voller Reminiscenzen aus italienischen Opern und sogar aus Lanner's Tanzmelodien.

Das erste Abonnement-Concert der königl. Kapelle in **Dresden** wird am 22sten Januar Abends im Schauspielhause stattfinden, und 1) Mozart's Symphonie in D-Dur, 2) eine Scene aus Cherubini's Medea, 3) eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach, und im zweiten Theile die Sinfonia eroica von Beethoven bringen.

Das Frankfurter Conversationsblatt schreibt: Der beliebte Componist **M.**, der auf dem letzten Eisenacher Gesangfeste sich als Dirigent besonders auszeichnete, veranstaltete früher einmal im Bad Liebenstein ein Clavierconcert. Da ihm vor dem Beginne desselben tüchtig zugetrunken worden war, verirrten sich seine Finger etwas stark in den Tasten; er fiel durch. Jedoch Tags darauf wußte er das Publikum wieder in den Concertsaal zu locken, setzte sich an den Flügel und variirte das Thema „Wer niemals einen Rausch gehabt" in so vortrefflicher Weise, daß der Beifall kein Ende nehmen wollte.

Berichtigung. Nr. 5, S. 31 im Kritischen Anzeiger, erste Spalte, Zeile 5 von unten lies: L. Hetsch, statt: L. Pischek.

Geschäftsnotizen. Coburg: Brief besorgt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue





Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 9.** Den 29. Januar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine vergleichende Charakteristik.

(Schluß.)

Ich bezeichnete die Entwicklung Haydn's und Beethoven's als ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, daß Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht; ich bezeichnete ferner Haydn's Weltanschauung als die am wenigsten entwickelte, die Beethoven's als die durchgearbeitetste, vertiefteste. Mozart's Fortgang nannte ich Bewegung in Gegensätzen, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um auf diese Weise zu den höchsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen, Mozart's Welt darum die umfassendste, universellste.

Haydn erfüllt und steigert sich durch äußere Einflüsse, ohne, streng genommen, innerlich ein Anderer zu werden; er sucht für die gleich anfangs ihm vorgezeichnete Richtung nur den immer entsprechenderen Ausdruck. Die klarste Ausprägung erlangte seine Weltanschauung in den beiden Oratorien, die der Begeisterung seines Greisenalters ihre Entstehung danken. Mozart's Aufgabe war in rein künstlerischer Hinsicht die Erreichung jenes Zieles, welches die gesammte vorausgegangene Entwicklung der Tonkunst ihm gesteckt hatte, jenes Zieles, welches in einer Weltmusik bestand, die die Style aller Nationen in sich zu einem höheren Ganzen vereinigte. Dem entsprechend sehen wir, wie er, von Italien seinen Ausgangspunkt nehmend und auf diesem Boden heimisch, dann den Bahnen Glucks, später dem Ideal einer rein deutschen Oper zustrebt, bevor er in seinen größten Schöpfungen alle Eigenthümlichkeiten zu einem organischen Ganzen vereinigte. Der Fortgang in Beethoven's Entwicklung besteht in einer immer größeren Vertiefung des Subjects in sich selbst, in einem immer entschiedenerem Heraustreten aus dem Bestehenden. Von Haus aus in sich abgeschlossen und auf sich selbst gestellt, zeigt er sich anfangs noch erfüllt und durchdrungen, zeigt er sich gestählt und gekräftigt von einem objectiven, allgemeinen Inhalt. So ist die heroische Symphonie ein Held, ein himmelstürmender Titan, sie tritt vor uns hin als eine große, gewaltige Persönlichkeit, überall Kraft offenbarend. Nicht mehr in die Sache werden wir versenkt wie bei Mozart; die Sache erscheint als der Inhalt einer Persönlichkeit, als eingegangen in dieselbe, die Persönlichkeit als das Gefäß für jene; aber die Sache ist noch vorhanden, sie erfüllt und beherrscht die Persönlichkeit. Auffallend weicher in der Gesammtstimmung ist die C-Moll Symphonie. Es ist nicht die heroische Kraft, nicht das siegreiche Heldenthum hier zu finden, wie dort, nicht mehr jene Persönlichkeit, welche eine Welt zum Kampfe herausfordert. Schon haben passive Seelenzustände Raum gewonnen, schon hat der Meister sich in sich zurückgezogen, jenen Inhalt, von welchem er früher als seinem eigenen erfüllt war, die Welt allgemeiner Stimmungen, als eine fremde aus sich ausscheidend, heraustretend

aus der ungetheilten Einheit beider Seiten in die Entzweiung. Schon stellt sich uns das Selbst des Künstlers isolirt dar, nach Versöhnung ringend mit jener Welt allgemeiner Stimmung, schon ist der Bruch entschieden. Einmal auf diesem Punkt angekommen, ist ein Stillstand nicht möglich. Die Entzweiung in seinem Inneren wird größer. Wir erblicken in den letzten Werken das Selbst des Künstlers in krankhafter Vereinzelung, wir erblicken die Verzweiflung des ganz Vereinsamten, der sich von aller Welt verstoßen glaubt, und sich auf den engsten Kreis seines Inneren zurückgezogen hat. Keine Spur mehr von der Kraft des früheren Beethoven zeigt sich, keine Spur von der stolzen Herrschergewalt desselben. Um so größer aber ist der Kampf und das Ringen nach Versöhnung, um so leidenschaftlicher die Sehnsucht nach Hingebung, und nach dem Aufgehen in dem Allgemeinen. Dieses höchste Schauspiel bereitet uns die neunte Symphonie. Das, was anfangs in dem Inneren des Künstlers noch in eine ungetheilte Einheit zusammengefaßt war, hat sich in Gegensätze auseinandergelegt, und erst durch diese Gegensätze hindurch wird es möglich zur Versöhnung zu gelangen. Dafür aber auch ist die neue, vermittelte Einheit, welche als Resultat hervorgeht, das Gewaltigste, was Beethoven geschaffen hat, das Tiefste, was der Tonkunst auszusprechen bis jetzt gegeben war; das ist eine Entwicklung, zu der kein Vorgänger vorgedrungen ist, und es ist nur die Langsamkeit der Einsicht, und die Trivialität, welche in musikalischen Dingen vorwaltet, wenn jetzt, zwanzig Jahre nach des Meisters Tode, immer noch von der Mehrzahl ein tieferes Verständniß erst erwartet wird.

Mit dem Hervortreten des Subjects aus dem Gegebenen, mit dem Heraustreten aus der Starrheit früherer Zustände hat auch den Menschen der Neuzeit der Sinn für die Natur mehr und mehr sich erschlossen. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, dem Leben der Natur näher zu treten, sowohl unmittelbar, beobachtend, — in der Naturwissenschaft, als auch erkennend, — in der Philosophie. Jene tiefe Anschauung, welche in der Natur den Geist ahnte und in ihr ein Abbild des Höchsten erkennen lernte, jene tiefe Anschauung, welche in der Natur analog dem Kunstwerk des menschlichen Künstlers ein Kunstwerk des höchsten Künstlers und den Reichthum seiner Phantasie bewunderte, ist ein Resultat der Neuzeit. Beethoven theilt diese Richtung in ihrem tiefsten Grunde, hierin mit Göthe verwandt, während Mozart, unberührt von derselben, ausschließlich in der Sphäre des Menschlichen sich bewegt, die Natur nur als ein Mittel der Anregung für sein Inneres benutzend, und Haydn, weit entfernt von jeder Entzweiung und in unmittelbarer Einheit mit der Natur, selbst noch als eine Stimme aus derselben zu betrachten ist. Für Mozart ist die Natur ein fremdes, verschlossenes Gebiet; Beethoven kehrt durch die Mozart'sche Fremdheit und Entzweiung hindurch zurück zu derselben; losgerissen zwar, auf sich selbst gestellt, ist sie auch ihm ein Gegenständliches, auch hier ist der Bruch entschieden, aber es ist auch darum in ihm das Ringen nach Versöhnung, die Sehnsucht nach Vertiefung in die Natur um so größer, und es wird dieselbe für ihn eine Welt, welche ihm, sobald er sie betritt, stets neue geistige Frische und Gesundheit verleiht. Das ist ein tiefbedeutsamer Zug in Beethoven, eine Eigenthümlichkeit, welche in ihm sogleich den modernen Künstler erkennen läßt, und Werke darum, welche davon Zeugniß geben, vor allen die Pastoral-Symphonie, mehrere Stellen in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" u. s. f. sind nicht geringer zu achten, wie es noch jetzt Philister thun, sie gehören zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen. Aus der menschlichen Sphäre Mozart's heraustretend, und ohne den großen Blick jenes Meisters für das Leben, für das Menschliche, auf die Tiefen der eigenen Brust beschränkt, erschließt sich ihm als Ersatz das Universum, wird er der Dichter der Instrumentalwelt.

Für Haydn, Mozart und Beethoven ist die Liebe der eigentliche Inhalt und der Mittelpunkt ihres Wesens; die verschiedene Weise, in der sie diesen Inhalt aussprechen, ist zugleich das, was sie unterscheidet. Sehr charakteristisch sind in dieser Hinsicht jene Werke, welche als die Endpunkte ihrer Entwicklung diese Eigenthümlichkeit am concentrirtesten aussprechen, charakteristisch sowohl durch Verwandtschaft, als durch Verschiedenheit. In Haydn's „Schöpfung" ringt sich die Liebe aus den Mächten des Weltalls als letztes und schönstes Resultat hervor, als Krone der Weltschöpfung; Haydn, der Greis, sang noch die Liebe von Lucas und Hannchen. Mozart ist der Sänger der Liebe im eigentlichsten und speciellsten Sinne; sie auszusprechen, wie sie sich in menschlichen Individualitäten in ihrer Fülle und Unendlichkeit offenbart, war seine Hauptaufgabe, und darum ist er, wie Göthe, namentlich groß in der Darstellung des weiblichen Herzens, darin schlechthin unübertroffen, einzig dastehend. Was in den ersten Jahren des Kindes Mozart in der rührenden Bitte um Liebe an Alle, die sich ihm naheten, sich offenbarte, das ist Gesammtinhalt seines Lebens, zugleich als Grundidee des Werkes in der Zauberflöte zu höchster, künstlerischer Erscheinung gekommen. In Beethoven ist jene vorhin formell gezeichnete Entzweiung der Kampf des liebenden Gemüthes mit allen widerstrebenden Mächten der Welt, der Sieg desselben durch demüthige

Hingebung im Gegensatz zu seinem heldenmäßigen Ausgangspunkt.

Für Haydn, in der Schöpfung, ist die Liebe eine universelle, eine kosmische Macht; sie ist das, was die widerstreitenden Elemente des Chaos eint; dort ist noch der dunkle Urgrund der Schöpfung, aus der sie emporgestiegen, bemerkbar. Sie ist die Freude des Menschengeschlechts am Sichfinden, der erste Dank desselben gegen den Schöpfer, einen Schöpfer, der am sichersten in der Liebe erkannt wird. In den Jahreszeiten ist sie eingegangen in menschliche Persönlichkeiten, aber sie erscheint immer noch als natürlicher Zug des Herzens; von der Freude am Dasein bewegt, zeichnet Haydn unschuldige Kinder. Mozart individualisirt die Liebe. Wir befinden uns auf ächt menschlichem Standpunkt. Es ist die Geschlechtsliebe, die er dargestellt hat; es ist die Liebe von ihrer selbstbewußten Individualitäten. Hier nun findet er Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Gestalten zu zeichnen von der niedrigsten bis zur höchsten Erscheinungsweise. In der Zauberflöte namentlich hat er die Liebe in ihren wichtigsten Stufen zur Darstellung gebracht, von Monostatos an, wo er die niedrigste Wollust unnachahmlich geschildert hat, durch die gemüthliche Neigung in Papagena und Papageno hindurch zur höheren, idealischen Liebe in Tamino und Pamina, endlich bis zu einer über die Schranken des Geschlechtlichen hinausgehenden, allgemeinen Menschenliebe in Sarastro. Es sind die philantropischen Ideen des vorigen Jahrhunderts, es sind die Lehren des Freimaurer-Ordens, von dem ja die Zauberflöte äußerlich Einiges entlehnt, die sich in diesem Sarastro verkörpern. Beethoven schreitet hinaus über die Schranken der Geschlechtsliebe eben so sehr, wie jener philantropischen Gesinnung des Sarastro. An die Stelle individueller Charakterzeichnung, an die Stelle bewußter, verständiger Haltung tritt eine alle Schranken niederreißende, frei hervorströmende, erhabene Leidenschaft. Betrachten wir, um dieser wichtigsten Einsicht näher zu treten, den Fortgang der Kunst zwischen Mozart und Beethoven, betrachten wir beispielsweise die Symphonie in C-Dur mit der Fuge, und C-Moll, so erblicken wir dort, wie bei Mozart überall, so namentlich in diesem Werke klar ausgeprägt, die Herrschaft des Verstandes; es ist die siegreiche Gewalt desselben, die in dem Finale des erst genannten Werkes sich geltend macht, es ist die ihrer selbst bewußte Kraft, die Schwierigkeiten aufthürmt, und sie spielend überwindet, die mit Felsmassen tändelt, als wären es leichte Bälle, es ist die siegreiche Kraft des Verstandes, die überall die klarste, architectonische Gruppirung durchzuführen weiß. Beethoven zeigt uns im Gegensatz zu jenem stets übergreifenden Verstand, im Gegensatz zu jener ruhigen, selbstgewissen Herrschaft desselben die Gewalt entfesselter Empfindung, Unterliegen und Emporringen, Kampf und Sieg derselben, es ist die Macht persönlicher Energie, nicht mehr die eines siegreichen Verstandes, die Macht der Leidenschaft, die auch die ausschließliche Herrschaft des Verstandes überwindet. Wie nun schon hier bei diesem Beispiel als das Charakteristische Beethoven's sich uns das volle Ausströmen der Empfindung darstellt, während sie bei seinem Vorgänger, niedergehalten, in streng abgemessenen Bahnen sich bewegt, so erblicken wir auch im Gegensatz zu jener Humanität des Sarastro, in welcher die Weltanschauung Mozart's culminirt, im Gegensatz zu jenem verständigen Maaß, welches bei Mozart vorherrschend ist, in Beethoven eine entsprechende Erweiterung seiner Weltanschauung, eine Erweiterung, deren Erfassung uns unmittelbar den Mittelpunkt seines Wesens erschließt. Wir nahen uns der Stufe, von welcher aus wir im Stande sind, auf dem Grunde des bisher Gesagten, die Wesenheit unserer Meister in ihrer Tiefe zu fassen.

Hier ist der Ort, über Beethoven's neunte Symphonie zu sprechen, und zugleich der Standpunkt ihrer Erfassung gegeben. Man ist diesem Werke neuerdings näher getreten, und die unermeßliche Bedeutung desselben hat sich der Ahnung bemächtigt; aber seine Grundbedeutung ist noch nicht ausgesprochen worden. Bevor wir zur Erfassung derselben übergehen, ist eine Verständigung über mehrere innere und äußere Eigenthümlichkeiten der Composition nothwendig. Was zunächst das Technische, insbesondere die Art der Darstellung betrifft, so bin ich der Ansicht, daß sich Beethoven darin total vergriffen hat, so, daß Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegentheil auseinander fallen. Man muß über die äußere Darstellung hinausgehen, das, was Beethoven sagen wollte, aber nicht entsprechend gesagt hat, erkennen, bevor man den Geist erfaßt. Der Weg geht nicht durch das Erscheinende hindurch zum Verständniß des Inneren, sondern das letztere muß sich in geweihter Stunde erschließen, und von ihm aus das Aeußere begriffen werden. Es ist rein geistige Musik, nicht mehr eine, deren Inhalt vollständig im Gebiet des Klanges zur Erscheinung kommt. Gilt dasselbe doch auch von fast allen späteren Pianofortewerken des Meisters, die weit über die Grenzen des Instruments hinausgreifend hinsichtlich ihres Geistes nicht in dem Reiche des Hörbaren erscheinen, und von innen heraus erkannt werden müssen, um die äußere Gestaltung zu begreifen. — Noch ein anderer Umstand ist zu erwähnen, welcher gleichfalls Anstoß gegeben hat. Es ist dies die Verbindung der Worte mit der reinen

Instrumentalmusik. Diese ist indeß vollständig zu rechtfertigen, diese Verbindung ist durch den geschichtlichen Gang der Instrumentalmusik, insbesondere bei Beethoven, mit Nothwendigkeit gegeben. Die Instrumentalmusik schreitet fort von dem Unbestimmten zum Bestimmten, von einer nur allgemeinen Erregung zu der Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände, und so ringt sich das Wort endlich als letzte Bestimmtheit heraus, nicht als das, was vor dem musikalischen Schaffen schon vorhanden gewesen wäre, sondern als ein Resultat, was aus der Concentration der musikalischen Empfindung sich ergiebt, völlig entgegengesetzt demnach jenem neuerdings laut gewordenen Mißverständniß, welches das Instrumentalwerk als eine Uebertragung bewußter Vorstellungen in die Sphäre der Musik betrachtet, und darum auch rückwärts demselben betrachtend nahe zu kommen glaubt, wenn es zu ergrübeln sucht, was wohl der Autor bei einer Symphonie sich eigentlich gedacht haben möge. So ist das Wort in der neunten Symphonie das Secundäre, Untergeordnete, das was hinzutritt, um der immer mehr sich zu spitzenden Empfindung endlich die letzte Bestimmtheit zu verleihen. Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen über zur Betrachtung des Inhalts, so ist in dieser Hinsicht erst vor Kurzem bemerkt worden, wie Beethoven in früheren Jahren ein zutraulicher, liebevoller Jüngling gewesen, wie ihn sodann sein drückendes Unglück, von den Menschen sondernd, tiefer in die Welt der Instrumente eingeführt habe, wie er nun ein Einsiedler mitten in der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener geworden sei, ohne daß die Stimme liebenden Verlangens in ihm zu verstummen vermochte; er habe nicht scheiden können, ohne seine Sehnsucht nach der Menschheit noch einmal auszusprechen; dies sei in der neunten Symphonie geschehen, dies die Bedeutung des Werkes. Die angedeutete Ansicht ist vollkommen richtig, und die erste, nothwendige Erkenntniß, um Eingang in das Werk zu finden, faßt aber von dem Standpunkt psychologischer Beschreibung und rein subjectiv, was in seiner objectiven Bedeutung erkannt, als die Lösung einer Frage erscheint, welche das Jahrhundert beschäftigt. Es ist in Beethoven's neunter Symphonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen; es ist nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menschen; das Subjective ist nur die nächste Seite; Beethoven hat objectiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen, jenes Evangelium, welches vor achtzehn Jahrhunderten der brachte, der zuerst berufen war, die Weltaufgabe zu lösen. Keiner ist jener ersten That an Hoheit so nahe gekommen, Keiner hat diese weltumfassende Liebe selbstschöpferisch aufs Neue so auszusprechen vermocht. Es ist in tiefster Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität, die freilich nur erst von Wenigen verstandene Religion der Zukunft, die nicht erst von der Ueberlieferung einen Himmel zu erbetteln braucht, die diesen Himmel in eigener Brust hegt und trägt. Beethoven wird in der neunten Symphonie christlich, wie die modernen Bestrebungen tiefchristlich sind, wenn sie auch in weltlichster Gestalt auftreten. — Man erinnere sich ferner des früher Gesagten über Beethoven's Individualität, über das Populäre, Anspruchslose seiner Gesinnung. Es ist in dieser Musik die tiefste Entäußerung seiner selbst, die tiefste Demuth, nicht eines Menschen, der Unglück hatte, und sich gedrückt fühlte, es ist die Lösung der großen Zeitfrage darin, die Frage nach der Stellung des Menschen zum Menschen, es ist das Bewußtsein, was endlich als Resultat der ganzen geschichtlichen Bewegung hervorgehen muß, jenes Bewußtsein, was zuerst offenbart, durch alle Entwicklungsstufen hindurch endlich als ein ächt menschliches, natürliches aufzutreten berufen ist, jenes Bewußtsein, was dem Menschen die einzig würdige Stellung anweist, und wogegen alle irdische Herrlichkeit, aller Stolz der Vorzeit zurücksinkt. Darum jene einfache, höchst anspruchslose, volksmäßige Behandlung des Schiller'schen hochfliegenden Hymnus, dieser äußerste Contrast zwischen Musik und Worten, welche letztere durch die erstere an Hoheit der Anschauung unendlich übertroffen werden. Darum jenes Ringen in der ganzen Musik, denn es gilt in der That der Lösung der höchsten Frage. Hier ist das Ziel Beethoven's, das ist der höchste Aufschwung, den er genommen hat. Der große Schritt ist gethan; dort, bei Mozart, eine Gesinnung, welche wohlwollend gewährt, im Hintergrund aber sich als höher berechtigt betrachtet, — die Weltanschauung des vorigen Jahrhunderts, über die er nicht hinauskam, — hier eine Gesinnung, welche verzichtet, weil jede stolze Erhebung zuletzt doch nur anmaßliche Beschränktheit ist, eine Gesinnung, welche sich am höchsten gehoben fühlt, wenn sie zu dem Bewußtsein, einfach Mensch zu sein, herabgestiegen ist. Immerhin mag der Inhalt jener Symphonie in Verbindung gebracht werden mit allen politischen Fragen der Zeit. So weit ab jene Fragen der Tonkunst scheinbar stehen, so nahe berühren sie die Schöpfungen Beethoven's. Es ist der Demokrat Beethoven, der sich überall ausspricht. Das war das Resultat des früheren Kämpfens und Ringens, jene Gegensätze begeisterten Aufschwunges und einfacher Volksthümlichkeit. — Ich beschränke mich hier auf diese Andeutungen. Es wäre erforderlich, weithin auf die allgemeine Entwicklung des modernen Geistes einzugehen, sollte das hier Gesagte tiefer begründet werden. Wer

indeß jenes Werk in sich erlebte, wird mich verstehen, — wird mich verstehen, wenn ich sage, daß für mich dasselbe der erschütterndste Kunsteindruck gewesen ist unter den Werken fast aller Zeiten und Künste.

Nun noch ein Mal: Haydn, Mozart und Beethoven: Dort, in der Schöpfung und den Jahreszeiten ist die Liebe unschuldiger Kinder gezeichnet; sie erscheint als natürliche Macht; darum erblicken wir dort das Gesunde, Naturfrische, sittlich Reine. Mozart ist der Dichter der Geschlechtsliebe; in den Kreis des Menschlichen gebannt sind seine Gestalten die der Wirklichkeit, wenn schon im höchsten und wahrsten Sinne; die Reinheit Haydn's aber ist getrübt, ist verloren gegangen; wir sind eingetreten in die sündige Welt; eine verklärte Gestalt erhebt sich in der Zauberflöte der sittliche Adel des Sarastro. Beethoven rafft sich empor aus dieser Mozart'schen Vertiefung in das Diesseits; den Himmel im Auge, ist sein Wandel ein Emporringen nach Oben; auf der Höhe seines Standpunktes verschwinden alle Unterschiede; mit gleicher Liebe umfaßt er das ganze Menschengeschlecht.

Das ist die Weltanschauung unserer Meister, so weit es einem, zum ersten Male in dieser Vollständigkeit unternommenen Versuche gelingen wollte, sie in Worte zu fassen.

Fr. Br.

Für die Violine.

Ch. de Beriot, Op. 57. Trois Duos concertans pour deux Violons. — **Mainz, Schott's Söhne. Drei Hefte à 1 Fl. 48 Kr.**

Ein Werk, voll der bekannten Eigenthümlichkeiten seines berühmten Schöpfers. Geschmack, natürliche Leichtigkeit und Anmuth der Behandlung, Liebreiz der Melodie zeichnen dasselbe ganz besonders aus, und selbst die musikalische Durchführung des Satzes ist dies Mal viel ernstlicher, als in manchem früherem Werke des Componisten. Besonders bei Musikfreunden, die eine heitere, feine Grazie der ernsten Muse vorziehen, werden diese Duetten, mit den gewöhnlichen Vorzügen der Beriot'schen Spielart begabt, einer äußerst vortheilhaften Wirkung gewiß sein, wie sich der Berichterstatter selbst in einem Kreise sehr sinniger Musikfreunde besonders bei Nr. 1 des Werkes auf das Glänzendste davon überzeugte. Freilich ist Nr. 1 auch das beste Duett, und wird nur von dem allerliebsten Andante in Nr. 2 übertroffen, das in seiner Grazie, mit seiner zarten Ritterlichkeit, mit seiner so anspruchslosen und doch äußerst lieblichen, ätherischen Melodie bei weitem über das ganze übrige Werk hinausragen dürfte. — Die schöne Melodie des Adagio in Nr. 1 erinnert gewaltig an unsern ehrwürdigen Papa Haydn, und die öftere Erfahrung selbst bei ausgezeichneten Meistern, wie schwer es sei, neben den besten Vordersätzen einen guten letzten Satz hinzustellen, scheint in diesem ganzen Werke einen Beitrag zu finden, denn alle Schlußsätze darin sind unbedeutend, der zweite sogar sehr oberflächlich.

Delphin Alard, Op. 18. 10 Etudes caractéristiques pour le Violon av. accomp. de Piano. — **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Drei Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.**

Der Componist ist unsern Lesern bereits aus früheren Besprechungen in dieser Zeitschrift als ein ausgezeichneter, als einer der besten jetzigen Künstler auf der Violine bekannt; er ist Professor am Pariser Conservatorium, und seine Violincompositionen lassen in ihm einen trefflichen Lehrer vermuthen, denn sie sind eben so frei von einseitiger Beschränktheit, als von planloser Mannichfaltigkeit. An dem Titel seines obigen Werkes ist auch jeder Buchstabe wahr; es spricht sich ein seltenes Talent in diesen Musikstücken aus. Wir sagen: Talent, an Schärfe der Begriffe gewöhnt, denn allerdings eine große Tiefe, eine seltene schöpferische Kraft wird man darin nicht finden wollen. Aber eben um so mehr Talent, dessen Eigenschaft es ist, das Vorhandene, das Gegebene, glücklich zu benutzen, und mit neuen, edlen Formen weiter zu verwenden und auszubilden. Alard hat die Aufgabe seines Titels vortrefflich gelöst, er hat nützliche, lehrreiche und musikalisch gut durchgeführte Uebungsstücke für sein Instrument geschrieben, und dieselben zugleich entschiedenen äußeren und inneren Lebensverhältnissen auf eine schlagende Weise anzupassen gewußt. Er ist Musiker, weil er weiß, daß die Musik eine Sprache ist, und diese Sprache hat er mit der Lebhaftigkeit französischer Einbildungskraft auf ganz bestimmte Erscheinungen des Lebens und der Gefühlswelt zu übertragen gewußt, wobei ihm wohl anderseits die scharfe Form der Etüde vorzüglich dienlich gewesen sein mag. Von solcher Darstellung fordert man billig den Beweis, und diesen sind wir nicht gewohnt schuldig zu bleiben, besonders wenn das einzelne Eingehen auf das Werk so unterhaltend zu werden verspricht, wie diesmal.

Nr. 1. Le Bolero, kündigt sich von selbst als das an, was er wirklich ist, ein feuriger, rhythmischer spanischer Tanz in D-Dur, ¾ Tact, für den Salon von Wirkung, dabei eine nützliche Uebung in mehrstimmigen Griffen; nur müssen wir vor der irrigen Bezeichnung über dem Musikstück warnen, wenn es

anders einer solchen Warnung bedarf, das Zeichen ⊔ ist nämlich als Hinaufstrich (Poussez) angegeben, im Werke selbst aber, wie gewöhnlich, als Herunterstrich (Tirez) gebraucht, und so umgekehrt das Λ (Tirez) als Hinaufstrich. Nr. 2. Le Retour, Allegro giocoso, bezeichnet die Freude der Wiederkehr in dem leicht einherschwebenden Schritte des $\frac{3}{8}$ Tactes, der sich jedesmal in Colonnen von 6, in Einem Bogen zu Anfange und Ende zu zwei geschliffenen, in der Mitte gestoßenen Sechzehntheilen auflöst. Die Bearbeitung bietet das Bild des heiter über alle Hindernisse des Weges hinwegeilenden, hinweghüpfenden Wanderers; der freundliche, sich selbst begleitende Mittelsatz voll zarter Wehmuth in E-Dur, *pp* bezeichnet, läßt uns die wiederkehrenden Erinnerungen aus der Heimath recht lieblich errathen; sie treten wieder zurück gegen den Eifer in der Beschleunigung der Schritte — gegen die erste Figur der Etüde, die nun bezeichnend genug in verdoppelten Griffen — verdoppelten Schritten — wiederkehrt, bis die alten Heimathklänge, je näher dem Ziele, je stärker, wieder erwachen, um vor der letzten, abermaligen Kraftanstrengung in Doppelgriffen, die den verdoppelten Schritten des seiner Heimath sich nahenden Wanderers entsprechen, gegen das Ende — der Etüde und der Reise — zurückzutreten. Das Nützliche solcher Uebung in dieser Strichart und in Doppelgriffen leuchtet von selbst ein, die Modulation der Durchführung, und die Schwierigkeit vollkommener Reinheit bei der Ausführung erhöht aber den Werth des Stückes beträchtlich. Nr. 3. L'Eolienne. Wir dürfen wohl nicht wieder sagen: bezeichnend, und doch läßt sich die Sache wieder nicht — bezeichnender ausdrücken. Zu dem Tremolo des Piano säuselt die Geige in D-Dur und in großer Höhe dolcissimo einen rhythmisch gleichmäßig fortschreitenden Gesang con sordini, bis das Allegro mit ein paar stärkeren Windstößen in $\frac{6}{8}$ und 6 Sechzehntheilen beginnt, sich dann in den runden Wellen einer Triolencadenz mit nützlichem Fingersatze verliert, um in das regelmäßige Wogen des Allegro moderato, aus bloßen gebundenen Formen in je 6 Sechzehntheilen bestehend, überzugehen, bis der leiseste Zephyr, der im Eingange wehte, am Schlusse wiederkehrt. Diese Etüde ist im Fingersatze sehr interessant, zum Theil fast neu zu nennen, und auch hier tragen die hohen Lagen des Fingersatzes auf überraschende Weise zur Charakteristik des Stückes bei, während sie das Lehrreichste desselben ausmachen. Livr. II. Nr. 4. Regrets. Ein gramvolles As-Dur, $\frac{3}{4}$ Tact, Andante con moto, ein wühlendes Arpeggio in Sechzehntheilen, der ganze Tact gebunden. Sehr schön wechseln schwächere und stärkere Farben bitterer Reue mit den sich emporkämpfenden Strahlen freundlicher Hoffnung, und besonders eigenthümlich und schön sind die Seufzer banger Sehnsucht, die endlich in Beruhigung sich verlieren, am Ende der Etüde, mit ihrer glücklichen Benutzung des Adels der beiden tieferen Saiten der Violine. Ueberhaupt ist diese Etüde eine der gelungensten, nützlich für gleichmäßige Bogenwendung und passende Ausbeutung der möglichen und zugleich bequemen Lagen des Instruments. Nr. 5. La Colère. Ein ächtes Zorngepolter in einem Allegro con fuoco mit donnerndem und blitzendem Staccato in einfachen und doppelgriffigen Sechzehntheilen; das letztere in rasch wechselnden, aber wiederkehrenden Accorden, ahmt sehr witzig den heftigen Wortwechsel des Zornes nach; dazwischen die zarte, weibliche Stimme der Versöhnung, die aber nicht viel Raum gewinnen kann. Besonders zum Studium wird vielen Violinisten die wiederkehrende Stelle mit schnell im Hinauf- und Herunterstriche wechselndem Staccato zu empfehlen sein. Nr. 6. La Chasse. A-Dur $\frac{6}{8}$ Allegro ben marcato Man hört Alles darin, was zur Jagd gehört, Hörner, das Herbeieilen der Jagdgenossen, Reiter sprengen heran, Schüsse fallen. Es ist eine gute Uebung in Doppelgriffen, in einzelnen eigenthümlichen Eintheilungen und Wendungen des Bogens, und im freien Gebrauche der oberen Lagen; der Schluß ist glänzend und zeigt möglichst klangreiche Vollstimmigkeit der Violine. Liv. III. Nr. 7. Les Adieux. Ein sinniger Abschied in H-Dur, C Tact, Moderato con sentimento, voll weicher Klage, dankbarer Erinnerung und tröstender Beredtsamkeit. Die Figur ist durchgehends Triole, von der zweiten bis zur nächsten ersten gebunden. Tonart, Fingersatz, Fortschreitung und einzelne Spannungen erschweren die Reinheit der Ausführung, die eben dadurch auf eine doch ungekünstelte Weise lehrreich wird. Nr. 8. Le Mouvement perpétuel, ist eine sehr werthvolle Uebung, freundlich in der Behandlung, und was bei hinaufwärts geworfenem Bogen kaum zu erwarten stand, neu in der Figur; in C Tact werden zunächst jedesmal zwei Sechzehntheil-Triolen über drei Saiten abwärts und zurück, und dann je auf Einen Ton zwei Triolen, die erste dieser Triolen hinaufwärts, die zweite herunterwärts geworfen, und eben so verhält es sich mit dem zweiten halben Tacte; nachher tritt gefälliger Wechsel in der Eintheilung und Verwendung dieser Figur ein, ohne daß das versprochene perpétuel wortbrüchig gestört wird. Die Benennung ist eine viel allgemeinere, als bei den übrigen Etüden, und wohl mit Recht, weil eine Figur, wie die besprochene, eine zu weite Erklärung zuläßt; vielleicht könnte man die Zärtlichkeit rastloser Sorgfalt darin finden. Nr. 9. L'Escarpolette, die Strickschaukel;

die Benennung ist ein hübscher Scherz für die rollende Bewegung, die den Charakterzug der kleinen Uebung ausmacht; zu gewandtem Uebergang über die Saiten mit gutem Fingersatz und gleichmäßiger Bewegung giebt sie passende Anleitung. Nr. 10. schließt stolz, aber schlagend mit Le Triomphe, Maestoso con moto, $\frac{4}{4}$ Tact, und wir meinen, kein römischer Consul hätte sich dieser musikalischen Uebersetzung seiner Triumphgefühle zu schämen gehabt, so treffend ist der Begriff der Ueberschrift mit einfachen, aber kräftigen Zügen in lauter einzelnen Vierteln, die fast durchgängig Herunterstriche verlangen, gezeichnet. Die Etüde besteht größtentheils aus drei- und vierstimmigen Accorden, und macht sehr gute Wirkung; sie hat zwar nur im Eingange die Bezeichnung mit Forte, aber sie läßt feinere Abstufungen in der Färbung des Tones zu; in dem freien und reinen Anschlage der verschiedenen Lagen der Accorde gewährt sie eine nützliche Uebung.

P. L. A.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Mehrstimmige Gesänge.

G. Kittan, Dem General Dufour, Männerchor. Gedicht von J. Schanz. Leipzig, Oscar Leiner. 5 Ngr.

Ein Werk, das bei Dichter und Componisten aus dem heiligen Eifer für die gute Sache der Schweiz, und aus der innigen Hochachtung für den tapferen und braven General Dufour hervorgegangen. Es sei der Beachtung empfohlen, besonders Männergesangvereinen, die in der vorliegenden Bearbeitung einen kräftigen, wohlklingenden, gutgearbeiteten Chor finden werden.

Bücher.

Jul. Schuberth, Musikalisches Handbüchlein für Künstler und Kunstfreunde. Dritte Auflage. Schuberth.

Das Büchlein bietet in der Einleitung Erklärung der Noten, Pausen, Schlüssel, Tonleitern u. s. f., und sodann eine alphabetisch geordnete Zusammenstellung der in der Musik gebräuchlichsten Fremdwörter. Auch kurze, biographische Notizen über Componisten sind aufgenommen. Die Einleitung ist wenigstens für Künstler überflüssig, das Verzeichniß der Fremdwörter dagegen sehr vollständig, und darum Dilettanten zu empfehlen. Die biographischen Notizen lassen zu wünschen übrig.

W. A. Lampadius, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1848. 218 S.

Der Hr. Verf. giebt in dieser Schrift einen ziemlich ausführlichen Ueberblick über das Leben und die Werke Mendelssohn's, namentlich was die letzte Epoche desselben, die Zeit des Aufenthaltes in Leipzig betrifft, wo er Augenzeuge war. Zu Anfang des Buches ist es der Göthe-Zelter'sche Briefwechsel, welcher der Darstellung der frühesten Entwicklung als vorzüglichste Quelle dient, später sind es Mittheilungen von Freunden Mendelssohn's, zuletzt unsere musikalischen Zeitungen und des Verf. eigene Erlebnisse. Die Darstellung ist gewandt und fließend, und so kann das Buch denen, welche eine äußere Orientirung suchen, empfohlen werden. Auf eine höhere kritische Würdigung der Werke des Meisters macht es keine Ansprüche. Was darin von Urtheilen sich vorfindet, ist aus begeisterter Verehrung entsprungen, so wie überhaupt die ganze Schrift mehr als der Ausdruck eines Herzensbedürfnisses und als aus einem solchen entsprungen zu betrachten ist. Hin und wieder zeigt sich der Verf. nicht ausreichend vertraut mit den musikalischen Zuständen der Gegenwart; einige Irrungen verbessert er selbst in einer „Berichtigung" die wir in der folgenden Nummer unserer Zeitschrift mittheilen werden.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

H. Litolff, Op. 45. Troisième Concerto-Symphonie national hollandais. Braunschweig, Meyer. Mit Orch. 6 Thlr., mit Quintett 4 Thlr., f. Pfte. allein 2 Thlr.

G. Flügel, Op. 20. Sonate Nr. 4, in C-Moll. Hofmeister. 1 Thlr. 15 Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten aus dem Verlage von ***Schuberth & Co.,*** Hamburg u. Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonate p. Piano. Op. 2, Nr. 1. Prachtausgabe. 20 Sgr.
Berens, Herm., Die Nonne. Lied f. Sopr. mit Pfte. Op. 10. 10 Sgr.
Fesca, Alex., Das Buch der Lieder f. Pianofortespieler. Ein Lieder-Album ohne Worte für Piano. Op. 56, Heft 1. 1 Thlr.
Gurlitt, C., „Die Vöglein im Frühling". Duett f. Sopran u. Alt m. Pfte. Op. 5, Nr. 1. 10 Sgr.
Krug, D., Fantaisie sur des Thèmes originaux p. Piano. Op. 23. 10 Sgr.
Meyer, L. v., „Salon de New-York". 4 Valses brill. p. Piano. Op. 53. 15 Sgr.
Oertzen, L. v., Motette nach dem 84sten Psalm f. gemischten Chor und Solo-Bass, m. Begl. der Orgel und dreier Posaunen (ad lib.). Op. 18. Part. 1 Thlr.; Chorstimmen, ½ Thlr.
Spohr, Dr. L., 4tes Trio f. Piano, Viol. u. Vclle. Op. 133. 3 Thlr. 10 Sgr.
Walther, Aug., 3 Lieder f. Alt od. Bar. m. Pfte. Op. 3. 12½ Sgr.

(Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen)

Im Verlage von ***Joh. Aug. Böhme*** in Hamburg sind erschienen:

Neueste Compositionen von

L. Schindelmeisser,

Capellmeister am Stadt-Theater in Hamburg.

Op. 3. Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte-Begleitung. Erwachte Liebe — Der Abendhimmel — Sie sagen: Es wäre die Liebe — Botschaft — Sehnsucht — Liebeswünsche. 16 gGr.
Op. 4. Impromptu für Pianoforte-Solo (in C). 10 gGr.
Op. 5. Des Vaters Erbe („In der Kapell' im Todtenschrein"), für Alt oder Bariton mit Pianoforte-Begl. 6 gGr.
Op. 6. Der Frühling „Und wenn die Primel schneeweiss blickt", für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begl. 6 gGr.
Op. 7. Zweites Impromptu für Pianoforte-Solo. 10 gGr.
Op. 8. Sonate heroïque pour Pianoforte seul (in F). 1¼ Thlr.
Schlummerlied „Gute Nacht! Müde hast du dich gewacht", für Alt oder Bariton mit Pianoforte-Begl. 3 gGr.

In unserem Verlage sind erschienen:

Franck, E., Sonate f. Vclle und Piano. Op. 6. 1⅚ Thlr.
———, Scherzo p. le Piano. Op. 7. ½ Thlr.

Stern & Co. in Berlin.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Decker, Op. 25. Nr. 1, Lui et Elle. Deux Pièces caractéristiques p. Pfte. 17½ Ngr.
— —, Op. 25. Nr. 2, Notturno p. Pfte. 10 Ngr.
— —, Op. 28. 3 Gedichte von Geibel für eine Singstimme m. Pfte. Heft 1, Rheinsage. Heft 2, Wenn sich zwei Herzen scheiden. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. (à 10 Ngr.) 20 Ngr.
Dobrzynski, Op. 39. Sextuor p. 2 Violons, Alto, 2 Violoncelles et Contrebasse. 2 Thlr.
Drobisch, Op. 46. Pfingst-Cantate für 4 Singstimmen und Orch. Part. 25 Ngr.
Duvernoy, Op. 171. Petite Fantaisie sur: Le Pré aux Clercs à quatre Mains p. Pfte. 12½ Ngr.
Labitzky, Op. 144. Winterblüthen. Walzer für Pfte. 2händig, 15 Ngr. 4händig, 20 Ngr. Für Orchester, 1 Thlr. 20 Ngr. Im leichtesten Arrangement, 10 Ngr.
— —, Op. 145. Gruss an Paris. 3 Polka f. Pfte. 2händig, 15 Ngr. 4händig, 20 Ngr. Für Orchester, 1 Thlr. 25 Ngr. Im leichtesten Arrangement, 10 Ngr.
Moscheles, Op. 56. Rondo brill. alla Polacca p. Pfte. à quatre Mains. Nouv. Arrangement. 1 Thlr.

Eine Drehorgel,

aber weder ein Leierkasten für Messmusikanten, noch eine ganz kleine Kinderorgel, sondern die Mitte haltend, mit Register, ca. 20 Töne umfassend, und wenigstens 3 Tänze (Walzer, Galopp und Polka) spielend, wird neu oder alt gesucht, und bittet man um Preisangabe durch ***Robert Friese*** in Leipzig.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 10. Den 1. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein seltsames Quartett.

Es war im Winter des Jahres 1833, als ich mich in Frankreich befand, in der schönen Lotharinger Hauptstadt Nanzig. Verwandtschaftliche Verhältnisse hielten mich, der ich den Sommer über verschiedene Lande des Frankenreiches durchstreift hatte, in letzterer Stadt gefesselt. Zudem fühlte ich mich angezogen, lotharingisches Leben, lotharingische Sitte zu beobachten, die Grenzen zu verfolgen, welche die beiden Völkerstämme, den germanischen und romanischen, oder gallischen, auf die schroffste Weise von einander schieden. Oft trennt ein Bergrücken, oft ein Bach, oft ein Pfad die beiden Völkerschaften dergestalt, daß in demselben Dorfe die Sprachen sich auf das Auffallendste scheiden, daß die nächsten Nachbarn sich nicht verstehen, sich nicht verstehen wollen. Obschon beide Völkerschaften seit Jahrhunderten unter französischer Herrschaft vereinigt sind, seither gleiche Geschicke erduldet haben, hat sich doch noch keine Einheit in Gemüth und Sitte herausgebildet, ist die Abneigung derselben nicht gemildert, blickt der Deutsche verächtlich auf den Wälschen, läßt der Wälsche den Deutschen wieder sein vermeintliches Gewandtsein, seine Ueberlegenheit fühlen. Der gallische Stamm ist auch wirklich gewandter, bewegbarer, leichter entzündlich, der deutsche dafür gemüthlicher, und bewährt auch in dieser Richtung seinen Schatz alter Lieder und Volksweisen. Er singt, während der Wälsche kaum einige leichte, prickelnde Tanzweisen hinträllert. Wirklich giebt es wohl keinen Platz auf der Erde, wo man geeignetere Betrachtungen über deutsche Tonkunst, über deutschen Tonsinn anstellen könnte, als eben hier auf der Völkerscheide. An keinem ist mir die Armuth des französischen so fühlbar geworden, dem die Tonkunst, die dem Deutschen von Natur inne zu wohnen scheint, erst angebildet werden muß, wie schwer sie sich immer anbilden läßt. Ich sollte es bald auf eine noch auffallendere Weise erfahren. Ich hatte die Bekanntschaft eines jungen Franzosen gemacht, eine Bekanntschaft, welche bald durch die Verschiedenheit unserer Gemüthsrichtungen zu einer Freundschaft erwuchs, die sich in aller Gefälligkeit entgegenkam. Da nun Einer im Andern den Geist des fremden Volkes zu ergründen strebte, Einer von dem Andern Aufschlüsse suchte und fand, so führten uns beständig Lustfahrten und Ausflüge aller Art nebeneinander. Auf einem dieser Ausflüge fiel mir eine junge Dame auf, der wir zufällig begegneten, deren Wuchs, deren Gesicht zu dem Ausgezeichnetsten gehörte, was ich bisher gesehen, und die wohl als ein Muster der Huld und Schönheit gelten konnte. Da sie obendrein mehr Ernst und Würde zu haben schien, als die übrigen leichtbeweglichen Frauen, welche uns seither begegnet waren, so mußte sie mich an meine deutschen Landsmänninnen drüben gemahnen, und um so mehr anziehen, so daß ich zuletzt mich vor meinen Freunden in Ausdrücken der Verehrung und Bewunderung erging. „Nun, wenn die junge Pariserin dir so ausnehmend gefällt, will ich dich morgen schon bei ihr einführen!" — „Ich würde, ich weiß nicht wie, glücklich sein, in dem Glanze dieses Sternes weilen zu

können!" — „Wenn das dich glücklich macht, soll sich deinem Glücke nichts in den Weg stellen!"

In dieser Weise spannen sich die Reden unter uns weiter fort, welche ich für nichts Anderes als Scherzreden hielt, bis neue Bilder uns zu anderen Unterhaltungen stimmten.

Ich war noch mit dem Ankleiden beschäftigt, als am folgenden Morgen mein Freund zu mir in die Stube trat, und mich fragte, ob ich fertig wäre ihm abgesprochenermaßen zu folgen. „Und wohin?" — „Nun, wohin anders, als zu der schönen Pariserin, bei welcher ich dich einzuführen versprochen!" — Du scherzest, Bester!" — „Nicht im mindesten, ich löse nur mein Wort. Und nun ist es an dir, mich nicht Lügen zu strafen. Ich traf noch gestern Abend die Schöne mit ihren Eltern bei einer Verwandten an. Da das Gespräch sich über Musik und Musikunterricht erging, pries ich ihr einen vortrefflichen Lehrer und Künstler an, nach dessen Unterricht sie wahrhaft dürstet. Dieser Lehrer ist aber kein anderer als du." — „Ich? du scherzest!" — „Durchaus nicht, du mußt mich gleich mit hinbegleiten, daß ich dich vorstellen kann. Es ist dann an dir, die Stunden für den Unterricht zu bestimmen, mit der Wunderschönen Zitterspiel und Gesang zu beginnen und dich der Nähe deines Engels zu erfreuen."

Ich glaubte noch immer, daß der Freund scherze, nahm aber bald aus seinen Betheuerungen ab, daß er die reine Wahrheit rede, daß ich nur, um ihn nicht Lügen zu strafen, die Rolle des Grafen Almaviva übernehmen und mich als Musikmeister einführen lassen müsse. Die Rolle hatte an sich Reiz genug; ich sträubte mich daher nicht länger, und ließ mich bei der Schönen vorstellen.

Ihr Vater war königlicher Beamter; er, wie seine Gattin, hatten in der Hauptstadt ihre Bildung empfangen, galten für Menschen von Umgang und Welt, die sich in gewisser Beziehung mit deutschen Höflingen kühn messen konnten. Ich dachte schlimm bei ihnen zu fahren und bald als Neuling in der Kunst entlarvt zu stehen, indem ich noch nie eine Unterrichtsstunde gegeben hatte, bemerkte indeß bald zu meiner Beruhigung, daß der freundliche Herr, die Gattin, wie das Fräulein nicht viel von Musik verstanden, also wohl nicht ausfindig machen konnten, daß ich erst als Lehrer mir einen Weg zu bahnen hatte.

Das Fräulein war ungemein liebenswürdig und huldreich, so daß ich immer mehr Muth faßte, mich beinahe als Graf Almaviva ansah und schon den nächsten Tag mit meinem Unterricht anhob. Ich war glücklich, indem ich meine Lehren begann; überdies fand ich bald, daß meine Schülerin schon vielfach Unterricht erhalten, aber trotzdem nichts dabei gelernt hatte. Ich tröstete sie eines Besseren, leitete alsbald mit meiner deutschen, von Verstand durchdrungenen Unterrichtsweise ein, und entwickelte ihr die Grundgesetze der Tonkunde mit so viel Faßlichkeit, als ich nur vermochte. Ich mußte aber schon in den ersten Stunden entdecken, daß die Schöne nicht sehr geschickt zu folgen war, mich endlich bat: „all' diese Sachen, die ihr unnöthig schienen, zu ersparen, ihr nur eine oder die andere Romanze auf der Guitarre beizubringen, wie sie von den anderen Damen wohl gesungen würden." Ich hatte nämlich jetzt öfter Gelegenheit mit französischen Damen in Gesellschaft zusammen zu kommen, und zu hören, wie fast jede ihre Lieblingsromanze vortrefflich spielte und sang, dabei aber zu bemerken: daß sie diese Stücke rein auf mechanischem Wege beigebracht bekommen, daß sie mich beinahe an Spieluhren gemahnten, die auf zwei, vier oder fünf Stücke gesetzt sind.

Da ich durch die tägliche Unterhaltung immer klarer heraus hatte, daß die schöne Dame nicht nur in musikalischer, sondern beinahe in jeder Beziehung eine äußerst geringe Fassungskraft besaß, so verlor sich in meinem Auge bald die hohe Schönheit, welche mich beim ersten Erscheinen so gewaltig überrascht hatte, sprachen mich die edlen Formen viel weniger an, als wenn sie von Wachs oder Marmor gewesen. Ich betrieb daher nun auch den Unterricht so lau und gleichgültig, als ich ihn anfangs gründlich versuchte, beschränkte mich darauf, dem Mädchen einige Griffe auf der Guitarre beizubringen, und ihr dazu ein Liedchen so lange vorzusingen, bis sie es nachsingen konnte. Ich hatte meine liebe lange Zeit zu thun, bis sie die Weise eingeleiert bekam, und verlor mehr als einmal meine Geduld über dem Unterrichte. Uebrigens konnte ich schon ziemlich unwirsch sticheln und gegen ihre Ungelehrigkeit ausfallen, weil die Getroffene sich eben nicht getroffen fühlte, und mochte so keinen Grund gewinnen, meinen Unterricht abzubrechen. Im Gegentheil war man stets zufriedener mit mir, rühmten die Eltern beide die Fortschritte ihrer Tochter wie meine Lehrerkunst, die ich selber am besten beurtheilen konnte. Den Gipfel meiner musikalischen Leiden aber sollte ich an einem Sonntag Nachmittag erreichen. Ich saß neben meiner Schönheit, setzte ihr verdrießlich die Finger zurecht, wenn sie falsch griff, half ihr die Saiten abharfen und brummte ihr ziemlich boshaft die Weise vor, die ich an den Stellen hinwiederum, wo sie eben endlich eingedrillt war, als zweite Stimme begleitete. Für einen Franzosen mag zu Zeiten schon ein leidliches Duett daraus erklungen sein, das aber nicht lange

Duett bleiben sollte. Wie wir nämlich vor unserem Tische beisammen saßen, trat plötzlich der Vater in die Stube, führte hinter sich einen Leierkasten= (Dreh-orgel=) Mann, welchen er irgend auf der Straße aufgegriffen hatte, und nun einlud, mit uns beiden anzustimmen. Ich starrte und staunte noch ob der räthselhaften Erscheinung, als der Leiermann schon ein paar Mal zu drehen anfing, und eine französische Romanze anstimmte, die freilich mit jener, welche wir eben einzulernen versuchten, nicht das mindeste gemein hatte. Dieser höllische Lärm, dazu in verschlossener Stube, war mehr als mein Ohr, als meine Geduld zu ertragen vermochte, wie sehr auch beide in jüngster Zeit bei der Schönen in Anspruch genommen worden. Ich fuhr vom Stuhle auf, erklärte dem Vater, so wie der Mutter, die hinzukam, daß mich solches Ansinnen auf's Tiefste kränken müßte. Der gute Pariser Herr war aber in seiner rosenfarbenen Laune, er behauptete, Musik sei Musik und müsse sich zusammen passen, erbot sich selber mitzusingen und ermunterte, schon ein drittes Lied singend, den Orgeldreher durch seine Geberden, mich und meine Schülerin auf's kräftigste zu begleiten. Als der Höllenlärm losplatzte, als ich sah, daß ich da mit keinen Vorstellungen durchkommen konnte, und keine Einreden halfen, benutzte ich meinen Vortheil, schlüpfte zur Thüre hinaus und zog mich ganz verdutzt in meine Wohnung zurück. Ich brütete eben drüber, ob diese Katzenmusik einen Tadel gegen meine Unterrichtsweise, gegen meine musikalischen Fertigkeiten aussprechen sollen, oder ob vielleicht der alte Herr irgendwo zu tief in das Glas geblickt, einen Rausch mit nach Hause gebracht und mich in seiner Tobelaune durch das Katzenständchen unwillkührlich vertrieben habe, als mein Freund, der mich eingeführt hatte, laut lachend hereintrat und mich über den stattgefundenen Auftritt, von dem er schon gehört hatte, ausfragte. Durch ihn erfuhr ich nun, daß das schreckliche Quartett weder eine Verhöhnung meiner Ton= und Lehrkunde, noch eine Folge des Rausches des hinzugekommenen, sondern einzig Einfluß einer fröhlichen Stimmung, theilnehmende Gefälligkeit gewesen sei, und einzig seinen Grund in der Unkunde der Leute hatte, die sich in Deutschland, besonders in den gebildeten Ständen, kaum auffinden lassen dürfte. Daß ich nach solchem Auftritte keine Lust mehr hatte, meinen Unterricht fortzusetzen, läßt sich leicht begreifen. Ich entschuldigte mein Außenbleiben mit Krankheit und sah die Dame nicht mehr als aus der Ferne, ohne daß deren wunderbare Schönheit mich ferner angeregt hätte. Vergessen habe ich aber ihre Gestalt nicht wieder, nnd noch öfter taucht sie mir vor meinem Geiste auf, wenn ich mir das Musikgefühl des französischen Volkes vergegenwärtigen will.

Gottschalk Wedel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Dreyschock wird Ende Januars in Berlin concertiren, und dem König von Preußen eine neue Ouvertüre, deren Dedication er genehmigte, überreichen.

Liszt trifft ca. den 20sten Januar von Kiew in Lemberg ein, und geht von da direct über Krakau und Breslau nach Weimar, wo er sich zwei Monate lang aufhalten wird.

Jenny Lutzer-Dingelstedt wurde von ihrem Gemahl der Bühne geraubt, und wird ihr von ihm jetzt auch wiedergegeben; sie singt jetzt in Wien, geht dann nach Prag und wird auch in Dresden gastiren. Der „Humorist“ macht sarkastische Bemerkungen über lobende Artikel ihres Auftretens in der Augsb. Allg. Zeitg., deren Corresp. Hofr. Dingelstedt sein soll.

Neue Opern. Felicien David componirt eine große Oper: La nonne sanglante, Text von Delavigne.

In der Opera national wird jetzt eine neue Oper von **Gerard** und **Nerval**: „Die Montenegriner“ einstudirt, worin das sämmtiche Personale, Sänger und Chöre, im ersten Finale zu Pferde erscheint.

Todesfälle. In Wien starb am 7ten Januar der Componist **F. C. Füchs**, den ein Lungenleiden hinraffte. Eine komische Oper: „der Student in Salamanca“ hat er im Manuscript hinterlassen.

Vermischtes.

Die Allgemeine Zeitung schreibt aus München vom 10ten Januar: Der 15jährige Violinvirtuos **Ferd. Laub** aus Böhmen ist unstreitig einer von den wenigen Auserwählten, denen der Genius der Tonkunst gleich bei der Geburt den Kuß der Weihe auf die Stirn gedrückt. Laub ist eine der interessantesten Erscheinungen im Bereiche des concertanten Violinspiels. Seine Leistungen sind die eines ganz vollendeten Künstlers und stellen ihn weit über die der Milanollos. Seine Sicherheit und Kühnheit in Ueberwindung der größten Schwierigkeiten ist so überraschend, daß man fast glauben sollte, L. kenne keine Schwierigkeiten, denn er spielt nur mit ihnen. Man kann gar nicht begreifen, wie dieser Knabe zu einer in allen Theilen so vollendeten Technik kam. Ein Hauptvorzug seines Vortrages aber ist eine musterhafte Correctheit und die Seele, die er jedem seiner Vorträge zu geben versteht. Da

ist kein Zweig des Violinspiels, der bei ihm nicht vollkommen ausgebildet wäre, die schwierigsten Staccatos perlen mit einer Gleichheit und Bestimmtheit von seinem Bogen, die den Zuhörer in Staunen versetzen. Ja L. steht als Meister im Staccato da. Seine Flageoletts sprechen mit seltener Leichtigkeit und Reinheit an; eben so rühmenswerth sind seine Arpeggien, denn während sein Bogen zierlich und gewandt in Ligatos und Staccatos über die Saiten hinschwebt, bewältigt seine linke Hand die schwierigsten Doppelgriffe oft auf drei Saiten und flicht noch zum Ueberfluß im Pizzicato das Grundthema ein. Bei alle diesem ist sein Ton groß, weich und füllig, seine Intonation durchaus rein, seine Bogenführung edel und gewandt. L. weint auf der Violine, aber er lacht und schäkert auch, und reißt wie in wildem Wahnsinn seine Zuhörer mit sich fort. Im gewöhnlichen Leben ist L. ein gutmüthiger, anspruchsloser, heiter und gesund aussehender Knabe, aber ergreift er seine Violine, so gleicht er einem überirdischen Wesen. Wie flammt dann sein sonst so bescheidenes Auge! L. erregte in seinen Concerten, sowohl im Museumssaal, wie im königl. Theater, einen ungeheueren Enthusiasmus.

Leipzig. Professor **Griepenkerl** begann am 25sten Januar seine Vorlesungen im Hôtel de Saxe vor einem äußerst zahlreich versammelten, glänzenden Auditorium. Wir werden nach dem Schlusse darüber berichten.

Berichtigung

einiger in dem Buche „Felix Mendelssohn-Bartholdy von W. A. Lampadius" enthaltenen Irrungen, von dem Verfasser selbst.

Da aller Sorgfalt ungeachtet in dem obengenannten Buche dennoch einige Personen und Sachen betreffende Irrthümer und Verwechselungen untergelaufen sind, so möge man dem Verfasser freundlich gestatten, sie wenigstens nachträglich selbst zu berichtigen. Zuerst bitte ich die geneigten Leser, außer den am Schlusse des Buches angezeigten noch zwei häßliche sinnstörende Druckfehler zu verbessern, und S. 130, Z. 10 v. oben statt Feldmarsch Festmarsch und S. 173, Z. 3 v. oben statt Worte Werke zu lesen. Uebrigens bin ich an sämmtlichen Druckfehlern insofern unschuldig, als mir die letzte Revision jedes einzelnen Druckbogens leider nicht überlassen wurde. Andere Irrungen fallen freilich dem Verfasser selbst zur Last. So sind S. 50 die von Ferdinand David gesagten Worte: „Dieser .... hatte frühzeitig seine Eltern verloren und war unter Vormundschaft von Mendelssohn's Vater größtentheils in dessen Hause erzogen worden," auf Julius Rietz zu übertragen. Alles Uebrige dagegen, was über das Verhältniß dieser beiden Künstler zu Mendelssohn in dem Buche bemerkt ist, hat seine vollkommene Richtigkeit. Die Bemerkung S. 61 von dem bezifferten, unseren heutigen Organisten nicht mehr geläufigen Baß der Orgel in Händel's „Israel in Egypten" habe ich auf die Autorität von G. W. Fink (Leipziger allgemeine musikal. Zeitung, Jahrgang 1836, S. 769) niedergeschrieben, muß aber ihre Richtigkeit allerdings dahingestellt sein lassen. Jedenfalls habe ich damit Niemandes Kunstfertigkeit im Mindesten zu nahe treten wollen. Der S. 63 erwähnte Herr Sterndale Bennett ist kein unmittelbar von Mendelssohn gebildeter Schüler, obwohl seine Schöpfungen, namentlich die beiden Ouvertüren, unverkennbar den Charakter des Mendelssohn'schen Einflusses tragen. Auch kommt ihm, wie man mir sagte, das Prädicat Sir (nach englischem Sprachgebrauch Baronet) nicht zu. Eben so ist der S. 106 genannte Herr Chorley nicht Componist, wohl aber einer der geistvollsten, musikalisch gebildetsten Aesthetiker, und Mitarbeiter an der Zeitschrift Athenäum, in welche er mehrere sehr werthvolle Aufsätze über Musik geliefert hat. Die S. 145 erwähnte Symphonie von Mendelssohn ist keine andere, als die aus A-Moll. Die dortige unbestimmte Angabe, welche der drei Symphonieen Mendelssohn's gemeint sei, erklärt sich daraus, daß ich unmöglich alle Aufführungen dieser Symphonie im Kopfe haben konnte, in dem damaligen Concertprogramm aber die Angabe der Tonart fehlte, und die dort zum ersten und einzigen Male in den Concertprogrammen vorkommende Bezeichnung der einzelnen Sätze, Allegro agitato u. s. w., mit der in dem thematischen bei Breitkopf und Härtel erschienenen Verzeichniß der Werke Mendelssohn's nicht stimmte. Dazu kam noch das über diese Aufführung schwankend gehaltene Urtheil einer Leipziger musikalischen Zeitschrift, auf welches ich dann die Bemerkung „ohne einen gerade glänzend zu nennenden Erfolg" gründen zu müssen glaubte. Daß dadurch aber das S. 124 ff. über die Aufnahme dieser Symphonie gegebene, auf meiner eigenen Erfahrung beruhende Referat nicht aufgehoben werden sollte, brauche ich wohl kaum zu sagen. — Obwohl nun diese verschiedenen Irrungen Niemanden unangenehmer berühren können, als den Verfasser selbst, so hofft er doch auch, daß billigdenkende Leser in diesem freiwilligen Eingeständniß einen Beweis mehr für seine Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe finden, und zudem in den hier verbesserten Notizen nur solche Nebensachen erblicken werden, welche auf den Hauptzweck und Inhalt des Buches keinen sonderlichen Einfluß üben. Und somit sei denn das Werkchen, welches, wenn auch keinen anderen, doch wenigstens den Werth hat, ohne alle Nebenabsicht aus einem reinen Herzensbedürfniß entstanden zu sein, allen Freunden des Verewigten zu wohlwollender Aufnahme und Beurtheilung nochmals bestens empfohlen.

Der Verfasser.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**
Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 11.** Den 5. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher.

A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Composition praktisch-theoretisch. Vierter Theil. 8. XIV und 595 S. Text, 30 S. Notenbeilagen. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1847. Pr. 3 Thlr. (Pr. der vier Theile zusammen: 12 Thlr.)

Der vierte Theil der Marx'schen Compositionslehre, mit dem das Ganze beschlossen ist, enthält in drei Büchern (8. 9. 10b) die Lehre vom Orchester- und dem Ensemblesatze. Unterabtheilungen sind: Harmoniemusik, Orgel, Geige, Orchester, Instrumental-Solo, Duett 2c., Gesang mit Orchester. In dem vorangehenden dritten Theile war in zwei Büchern abgehandelt: Clavier- und reine Vocalcomposition. Da uns früherhin mehrmals Gelegenheit geboten war, über jene ersten Theile unsere Ansicht auszusprechen *), so dürfen wir, auf jene Beurtheilungen verweisend, hier im Allgemeinen kürzer sein, können aber nicht umhin, sowohl einzelne frühere Bedenken zu erneuern, als schließlich noch einmal die ganze Lehre im Zusammenhange zu überblicken, um eine Hauptsumme zu ziehen dessen, was der Vf. uns gegeben, und welches sein Verdienst ist um unsere Kunst.

Ein Hauptbedenken ist nicht völlig erledigt, nämlich das logische Verhältniß der Eintheilungen. Wir gestehen vollkommen zu, was der Vf. (3, 6 Anm. 1. 1, VII; 4) gelegentlich ausspricht: daß jede Abstraction dem künstlerischen Wesen und Leben störend, daher eine scharfe, abstracte Scheidung der Lehren nachtheilig, oft unmöglich sei. Anderswo heißt es jedoch wie der größten Meister Wirksamkeit immer eine geheim-logische, d. h. organisch-vernünftige gewesen. Ein Gleiches fordert man nicht ungerecht von der Lehre: sie braucht sich nicht in Zerreißung, Spaltung, Begriffsbestimmung oder gar Definitionen zu ergehen (letzteres ist mehr als nöthig bei der Beschreibung der Instrumente im vierten Theile geschehen); aber das innere Getriebe muß eben sowohl wie jenes künstlerische, ein geheim und offenbar logisches sein, und zwar gerade zum Förderniß der Belehrung. In dieser Rücksicht sind mit unerheblichen Abweichungen die zwei ersten Theile strenger behandelt, daher lichtvoller als die beiden anderen. Auch selbst die praktische Rücksicht des Erlernens würde z. B. dafür stimmen, die Orgel eher zum Clavier zu stellen, als zu den Blasinstrumenten im vierten Theile; und nicht minder war zu erwarten, daß der königlichen Geige eine ähnliche zähe Selbständigkeit gegönnt werde wie den Blasinstrumenten, statt die Geige, wie hier geschieht (4, 243—247), nur als Glied des Orchesters zu betrachten. — Indessen, es ist nicht zu leugnen, dergleichen Mißgriffe in der Gliederung können übertragen werden theils durch Gediegenheit der wirklich positiv gegebenen Lehren, wo dann Register und Inhaltsangabe dem Suchenden aushelfen mögen; zudem ist ja auch das Logische mit menschlicher Sub-

*) Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik, 1843, April. — Neue musik. Zeitschr. von Brendel, 1846, Januar, Februar.

jectivität behaftet, also urtheilen wir bescheidener, und nehmen das wirklich Gegebene, sei es in welcher Folge es wolle, dankbar an. Nur zuweilen, wo aus unrichtiger Gliederung entweder falsche Consequenzen oder Wiederholungen sich ergeben, müssen wir auf das logische Gerippe aufmerksamer hinblicken. So ist z. B. in der Clavierlehre eine Reihe bestimmter Kunstformen als diesem Instrumente vorzüglich eignend dargestellt, während doch dieselben Formen in der Composition für's Orchester und die Singstimmen meist unverändert wiederkehren (Rondo, Sonate); daraus erhellt, daß diese Formen nicht einem bestimmten Organe angehören, daß sie aus der Organik zurückzuweisen sind in die erste Hälfte des Werkes, die Formenlehre. — Daß die Trompeten und Pauken in Eins gefaßt den Blechinstrumenten untergeordnet werden, hat seine Rechtfertigung in der gemeinsamen Beziehung, die durch die ganze Organik oder die beiden letzten Theile hindurch waltet, in dem „Element des Klanges" (3, 5), das dieser anderen Hälfte der Comp.-Lehre maaßgebend ist. Nicht eben so gerechtfertigt erscheint unter dem Namen „Ensemblesatz" mitbegriffen der Instrumentalsolosatz (4, 426); doch entschuldigt der Vf. selbst dieses Verfahren (4, 3) mit dem Mangel eines passenderen Namens. Einfacher und minder künstlich, wenn auch mehrgliedrig, würde uns dieses Schema erschienen sein:

Selbständige Instrumente:
- Clavier und Orgel.
- Reiner Gesang (Volkslied).
- Solosatz (Geige).

Harmoniemusik:
- Bleche.
- Röhre.
- Ventilinstrumente.

Geigen:
- (Solo). Quartett (Trio, Octett).

Orchester:
- Geigen und Bläser (Symphonie).

Gesang und Orchester:
- Arie, Chor, Motett.

Andere freiere Gestaltungen:
- Solo, Ensemble, Concert.
- (Oper, Oratorium.)

Gewiß würde dem Gedächtniß eine Stütze gewonnen, und damit auch die Lehre erleichtert, wenn die Gliederung in derselben Weise durchsichtig wäre wie in der ersten Hälfte des Werkes, wo besonders der historisch-logische Fortschritt: „Lied, Choral, Figuration, Nachahmung, Fuge" sehr lehrhaft, klar und glücklich entwickelt ist.

Dr. Ed. Krüger.

(Fortsetzung folgt.)

Carl Gollmick, Der Unsterbliche. Ein Roman aus dem Künstlerleben. — Leipzig, C. E. Kollmann, 1848.

Eine angenehme Gabe des in diesem Fache bereits oft mit Glück thätig gewesenen Hrn. Gollmick, die wir um so mehr willkommen heißen, als das Gebiet der musikalischen Novelle mit Unrecht zur Zeit nur wenig angebaut wird.

Aehnlich wie in der in diesen Bl. mitgetheilten Novelle hat auch hier der Verf. das Virtuosenleben zum Gegenstand genommen. Ein reicher Kunstmäcen, Zeitmann, der in der Meinung, auf dem Altar der Kunst zu opfern, nur seiner Eitelkeit huldigt, sein Vermögen verschwendet, und endlich banquerott wird, speculirt, da ihm in dieser kritischen Lage ein Sohn geboren wird, auf die Einnahmen, die er durch diesen machen könne, wenn er ihn zum Virtuosen erziehe. Er führt seinen Plan aus, und wir begleiten den jungen Zeitmann auf der Bahn seiner Entwicklung durch die „Folterkammer der Pädagogik". Später finden wir ihn wieder als Löwen des Tages, und der Verf. erhält hier Gelegenheit, die Zustände des Virtuosenlebens zu schildern, und seine Leser interessante Blicke in das betrügerische Treiben, das Publikum durch gemachten Beifall zu täuschen, thun zu lassen. Der junge Zeitmann schreibt eine Oper, und verliebt sich in eine Sängerin, die wesentlich zu seinem Erfolg darin beigetragen hat; beide geben Concerte, und die Rivalität steigert ihre Leistungen. Aber Zeitmann, der Vater, durch den Sohn wieder reich geworden, kann seinem unglücklichen Hang zur Verschwendung nicht entsagen, er verspielt das ganze, neuerworbene Vermögen. In der Verzweiflung hierüber liest er zugleich eine treffende, aber streng tadelnde Kritik über das Werk seines Sohnes. Beide Umstände zusammen führen seinen Tod herbei. Der Sohn, in der Meinung, daß der letztgenannte Umstand die einzige Ursache desselben sei, will seinen Vater im Duell rächen. Allein er hat Unglück auf der Reise, der Wagen wird umgeworfen, und der Künstler bewußtlos in ein Landhaus gebracht. Dort, aus Fieberphantasien erwachend, hört er im Nebenzimmer Clavierspiel, tief aus dem Herzen dringend, wie er es nicht kannte. Er verliebt sich in die Urheberin dieser Töne, und dies bringt ihn zum Bewußtsein darüber, wie sein ganzes Thun bis dahin ein äußerliches, nichtssagendes, unkünstlerisches gewesen ist. Jetzt erst wird er der Hoheit und Sittlichkeit der Kunst inne; er zieht sich endlich, nach mannichfaltigen neuen Wirren, ganz von der Oeffentlichkeit zurück, beglückt durch seine Gattin, die zuerst durch ihr Clavierspiel die Ahnung eines höheren Daseins in ihm erweckte, beglückt zugleich

durch den Umgang eines neu gewonnenen Freundes, des Bruders seiner Gattin, des Recensenten, welcher jene Kritik geschrieben hatte. Auch dieser entsagte der Oeffentlichkeit, da er die Ueberzeugung gewann, wie die Verhältnisse jedem besseren Streben unüberwindliche Hindernisse entgegensetzen.

Wir haben etwas ausführlicher die Grundzüge mitgetheilt, weil wir dadurch in den Stand gesetzt sind, um so kürzer in unserem Urtheil sein zu können. Wir stimmen mit dem Verf., mit Ausnahme der Schlußwendung, ganz überein; jenes unkünstlerische, charakterverderbende Virtuosentreiben ist gut und wahr gezeichnet, eben so die Wendung, die eine Verwandlung in dem Inneren des Helden hervorbringt. Daß aber jene Zurückgezogenheit auf den Kreis des Familienlebens als Ziel bezeichnet werden könne, ist schlechthin zu bestreiten, da dies nur ein Egoismus anderer Art ist. Eben so wenig stichhaltig ist das Raisonnement Ernst's, des Recensenten. Darum zu verzweifeln, weil man nicht Alle für die Grundsätze, zu denen man sich bekennt, gewinnen kann, ist idealistische Schwärmerei. Bei dieser Gelegenheit machen wir den Verf. darauf aufmerksam, daß die Sitte, Tagebücher zu halten, bei seinen Personen zu oft wiederkehrt. Möge er auf neue Wendungen in dieser Hinsicht bedacht sein. Nicht glücklich ist er zum Theil auch in der Wahl der Namen, die hin und wieder an das Carricaturenhafte streifen. Trotz dieser Ausstellungen empfehlen wir das Werk allen Musikfreunden zu anregender Unterhaltung; es zeichnet sich dasselbe sowohl durch Gewandtheit und Leichtigkeit der Darstellung, als auch durch Vertrautheit des Vfs. mit seinem Gegenstande aus.

Br.

August Siebeck, **Vorschläge zur Verbesserung des Elementarunterrichts beim Clavierspiel. — Tübingen, 1847. Verlag der Laupp'schen Buchhandlung.**

In dem Vorwort und der Einleitung spricht der Hr. Verf. im Allgemeinen seine Ansichten über den Elementarunterricht im Clavierspiel aus, und verlangt, daß der Elementarlehrer nicht allein ein theoretisch und praktisch gebildeter Tonkünstler, sondern daß er auch Pädagog sei, d. h. die zur Anwendung gebrachten Resultate der Psychologie kenne, um die fruchtbaren und unfruchtbaren Provinzen des Geistes seines Schülers zweckmäßig anbauen zu können. Vor Allem aber begehrt der Verf. die Hinleitung des Schülers zu einem möglichst hohen Grade von Selbstständigkeit, die nach allen Seiten hin sich äußern müsse, und bemerkt dabei, daß der Lehrer jedenfalls die Sprache selbst vollkommen zu reden und zu schreiben verstehen müsse, welche er in die Seele anderer Individuen übertragen solle.

Die sechs Vorschläge, welche der Hr. Verf. macht, sind: Zur Verbesserung der Erziehungsmethode der Finger, zur Erziehung der Augen zum Notenlesen, zur sorgfältigen Bildung des Gehörsinnes, zur Bildung des Tactgefühls, zur Bildung des musikalischen Gedächtnisses und zur Bildung des Geschmacks. Als Beispiele, wie der Verf. bei Aufstellung seiner „Vorschläge" verfährt, entnehmen wir denselben folgende Sentenzen: S. 9. „Um eine schulgerechte Haltung der Hände, die vorzüglich auf dem Träger derselben, dem Daumen, beruhet, zu erziehen, lasse man mit der chromatischen Tonleiter anfangen." S. 13. „Der Daumen und Zeigefinger sollen fleißig auf einer Taste wechseln." S. 27. „Man lasse schon bei dem ersten Unterrichte, sobald die Vorkenntnisse so weit gediehen sind, daß man zum Linien- und Notensysteme übergehen kann, die Noten schreiben." S. 36. „Man lasse gleich beim ersten Unterrichte den Tact denken und bevor das Spiel beginnt laut zählen, damit die angenommene Bewegung in der Seele fortleben kann." S. 43. „Welches ist nun aber das ästhetische Gefühl, das nicht beleidigt, nicht verabsäumt werden soll? Wenn man vom sinnlichen, intellectuellen, moralischen und religiösen Gefühle einen gemeinschaftlichen Durchschnittspunkt oder die Diagonale nimmt, so erhalten wir das Centrum, die Wurzel von allen Gefühlen, und diese sind das ästhetische Gefühl."

Die Schrift ist dem Comité der Tonkünstlerversammlung gewidmet. Aus den an dasselbe gerichteten Worten geht hervor, daß sich der Hr. Verf. in Hinsicht auf den nächsten Zweck der Versammlung, einen gegenseitigen Austausch der Ansichten herbeizuführen, und durch die Theilnahme, welche er für die Erreichung dieses Zweckes hegte, aufgefordert, d. i. angeregt fühlte (denn nur in dem Sinne ist dieser von der Verlagshandlung in den Ankündigungen gebrauchte Ausdruck zu verstehen, nicht in einem anderen), das Heftchen zu schreiben und sich in ihm seinerseits auszusprechen. Was er gesagt hat, kann für eine Besprechung wohl als Unterlage dienen, und insofern wollen wir darauf aufmerksam machen. Ob die Resultate desselben zu gebrauchen sind, läßt Ref. unentschieden. Seiner Ansicht nach muß er dies verneinen.

Hk.

Anton Schmid, **Joseph Haydn und Nicolo Zingarelli, Beweisführung: daß Joseph Haydn der Tonsetzer des allgemein beliebten östreichischen Volks- und Festgesanges sei. — Wien, Peter Rohrmann, 1847.**

Einige französische und italienische Kritiker hatten in jüngster Zeit die Meinung zu verbreiten gesucht, als ob der weltbekannte öſtreichische Volksgesang „Gott erhalte Franz den Kaiser" nicht von Vater Haydn, sondern von dem gleichzeitig in Wien lebenden italienischen Tonsetzer Zingarelli herrühren solle, und mehrere deutsche Tonkundige waren so gutmüthig gewesen, derselben Glauben beizumessen, oder doch die Aechtheit der Haydn'schen Composition zu bezweifeln. Der Verfasser genannten Werkes, dem der Gesang in seiner Weise, in seiner ganzen Haltung ächt deutsch scheinen mochte, und der in demselben die leicht=kennbare Präge Haydn's fand, suchte die Wahrheit nach allen Richtungen zu ergründen, was ihm als kaiserlich öſtreichischem Bibliothekar in Wien wohl möglich war, wenn immer die Aufgabe eine mühsame zu nennen ist. Das Ergebniß dieser gründlichen Forschung, die auch dem geringsten Zweifel nicht mehr Raum giebt, ist dieses: „daß Haydn der Urheber des schönen ächt deutschen Liedes bleibt, welches er im Jahr 1797 im Januar setzte, nachdem ihm der Wiener Dichter Leopold Haschka († am 3ten August 1827 in Wien) das Gedicht entworfen hatte. Am 3ten Februar selben Jahres ward der Gesang zum Geburtsfeste des Kaisers auf allen Bühnen in Wien gesungen, und verbreitete sich in der Ursprache wie in Uebersetzungen rasch durch alle Gauen des Kaiserreiches. Der Verfasser fand sowohl den ersten Entwurf, die Reinschrift, wie die Bearbeitung für die Tonbühne von Joseph Haydn's Hand, fand das Blatt, welches der Censur vorgelegen, auf welchem die Druckerlaubniß ertheilt war, fand einen Brief des alten Meisters, in welchem er von dem erwähnten Gesange als einen von ihm ursprünglich gesetzten spricht.

Auf der anderen Seite fand aber Schmid auch die Composition Zingarelli's, welche dieser beinahe schon vergessene Meister nach der italienischen Uebersetzung des Haschka'schen Liedes entwarf, die ganz die Präge der italienischen derartigen Arbeiten hat, und wenn sie jemals gesungen, längst neben Haydn's Werk vergessen wurde. Die oben erwähnten Kritiker, welche nun von Zingarelli's Composition einige Notiz gehabt, haben in ihrer Seichtigkeit ihr Urtheil gesprochen, ohne die Arbeit Zingarelli's, die in Wien gestochen erschien, des Anschauens zu würdigen, sonst würden sie gewiß beim ersten Blicke den himmelweiten Unterschied der beiden Lieder erkannt haben. Der fleißige, gründliche und scharfsinnige Verfasser giebt in seinen Musikbeilagen weiter Haydn's ersten Entwurf mit der unten anhängenden Verbesserung, die Reinschrift mit der Begleitung und der Druckerlaubniß, giebt dann auch die spätere Zingarelli'sche Bearbeitung des Liedes, deren Gerücht zu den falschen Behauptungen Veranlassung gegeben, dessen Abdruck aber allein fähig ist, jeden noch obwaltenden Zweifel zu beseitigen. Als Anhang giebt der Verf. noch eine kurze Abhandlung über die bekanntesten europäischen Volkshymnen und deren Verfasser, die er in Musikbeilagen den Tonfreunden vorlegt. Das Norddeutsche, durch Wilh. v. Waldbrühl in Umlauf gesetzte Händel'sche Königslied, den harmonischen Schmied von Händel, das brittische God save the king, das Rule britannia, das französische Vive Henri quatre, den Malboroughs Gesang, das sicilianische Schifferlied: Sanctissima, und die russische Volkshymne: Bosche zaria chrani.

Kein Freund des Gesanges, namentlich des Volksgesanges, wird das Buch ohne Befriedigung weglegen, und jeder Deutsche dem Verfasser für sein Geschenk danken, und wünschen, daß er sich fürder zu ähnlichen Arbeiten verstehen möge, da die Wiener Bibliothek gewiß noch mannichfache Schätze umschließt, und sicherlich schätzbare Kunden über verlebte Tonsetzer und ihre Werke enthält, welche von solcher Hand gesichtet, zwiefach zu begrüßen wären.

Diamond.

Leipziger Musikleben.

Quartettunterhaltungen.

Die erste Reihe der musikalischen Unterhaltungen für Kammermusik ist jetzt vorüber, und wir beeilen uns einen kurzen Bericht darüber mitzutheilen. Wir hörten in den drei verflossenen Abenden folgende Werke: Quartetten, von Mozart, D=Moll, Haydn, F=Dur, Beethoven, C=Dur (Op. 59, 3) und F=Dur (Op. 59, 1), Schumann, A=Dur (Op. 41, 3); Quintetten, von Onslow, D=Moll, Mozart für Clarinette und Quartett, in A, Beethoven (Op. 16) für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn; außerdem noch Mendelssohn's Octett. Die Auswahl der vorgetragenen Stücke war eine eben so mannichfaltige als gut zu heißende und erschöpfende, insofern sie Werke von allen den Tonmeistern darbot, welche in dem Fache der Kammermusik sich auszeichneten. Besondere Theilnahme erregte bei den Zuhörern das Programm des letztverflossenen Abends, welcher neben dem nur selten zu hörenden Clarinettenquintett von Mozart, und Beethoven's Quintett für Piano und Blasinstrumente, auch ein längst ersehntes Quartett von Robert Schumann brachte. Die ausübenden Künstler blieben dieselben, wie in früheren Jahren: die Herren Concertmeister David, Klengel und Sachse,

abwechselnd zweite Geige, Musikdirector Gade (Viole), Wittmann und Coßmann, sich ablösend im Violoncello. Erst seit Anfang dieses Winters ist der Letztere in das Orchester eingetreten; sein Ruf als Concertspieler ist der geachtetste, aber auch im Quartett leistet er Vortreffliches, und er legte die glänzendsten Proben seiner Befähigung für diese solide und ernste Musik in seiner äußerst lobenswerthen Betheiligung an den schweren Beethoven'schen Quartetten (Op. 59, 1. 3) an den Tag. Die Ausführung von Seiten der Künstler war im Allgemeinen eine befriedigende; einzelnes Mißlungene wollen wir dem üblen Zufalle oder ungünstiger Stimmung zuschreiben. In dem Beethoven'schen Quintette (Op. 16) hatte Hr. Carl Mayer die Pianofortestimme übernommen, doch wußte er leider nicht den Anforderungen zu genügen, welche das vorzutragende Werk an seinen Spieler stellt. Es gilt hier weniger Virtuosität zu zeigen, als vielmehr den Geist des Werkes so zu reproduciren, daß dem Zuhörer die Eigenthümlichkeit des Componisten lebhaft vor die Seele tritt und seinen Absichten Genüge geleistet wird. Hr. Carl Mayer scheint über den sechs bis acht Paradestückchen, womit er nun schon seit Jahren Deutschland von seiner Kunstfertigkeit zu überzeugen strebt, allen Sinn für Ernst und Anstand in der Ausübung seiner Kunst vergessen zu haben. Von störender Wirkung war das Moduliren von einem Satze des Werkes zu dem anderen, es war überflüssig, da die Sätze selbst im Dominantenverhältniß zu einander stehen. Das Publikum zeigte sein lebhaftes Mißvergnügen über diese Unsitte.

A. Riccius.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Mayer, Op. 72. Grande Valse. **Magdeburg, Heinrichshofen.** 22½ **Sgr.**

— —, **Op.** 87. Troisième Capriccio en forme de Valse. **Schuberth u. Comp.** ½ **Thlr.**

— —, **Op.** 101. Salutation à Dresde! 3me Valse variée. **Heinrichshofen.** 1 **Thlr.**

— —, **Op.** 107. Le Sourire. Fantaisie. **Meser.** 20 **Ngr.**

Man kennt die Vorliebe, mit welcher gegenwärtig der Comp. das Feld des Dreivierteltactes bebauet. Er hält seine Aussaat, mit Pilzenfruchtbarkeit geht sie auf, der Ertrag findet Abgang, — natürlich daß er, so lang es geht, Gewinn daraus zu ziehen sucht! Vorliegende Compositionen sind mit Routine gefertigt und mögen wohl von Manchen hübsch genannt werden. Vom künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt können sie indeß keinen Werth beanspruchen. Am besten macht sich von ihnen Op. 101. Was Op. 107 anlangt, so lasse man sich nicht von dem „Sourire", dem scheinholden Lächeln, hintergehen: es steckt nicht mehr dahinter, als bei Op. 72 oder 87. In letzterem ist die Unrichtigkeit „con grazioso" S. 8 namhaft zu machen.

J. van Boom, Op. 8. Fantaisie du Couronnement sur les airs nationaux suédois: Beware Gud vår Kung, et Svearne fordomdags. **Schuberth u. Comp.** 1 **Thlr.**

J. van Boom, Op. 12. Trois Polkas de Salon. Bagatelles. **Ebend.** ½ **Thlr.**

Die Polkas sind mit „Bagatelles" hinlänglich charakterisirt. Die „Krönungsphantasie" hat einen husarmäßigen Anstrich und bedarf unsererseits nur ablehnender Worte, da sich ihr musikalischer Werth auf Null reducirt. Lächerlich ist Seite 6 die Bemerkung, „zur Erleichterung kann man diese Variation mit beiden Händen spielen." Wer ist so albern, zu glauben, daß er der besonderen Erlaubniß des Componisten bedürfe, wenn er die Vorschrift, sie mit der linken Hand allein zu spielen, nicht befolgen will, oder wer braucht sich das Erleichterungsmittel erst so naiv sagen zu lassen? In der That, die Kindlichkeit des Hrn. van Boom ist groß! Daß derselbe „Mitglied der königl. Akademie der Musik zu Stockholm" ist, wird man sich freuen zu erfahren.

Th. Kullak, Op. 25. Six Soli. Nr. 5. Prélude et Scherzo. Nr. 6. Saltarello. **Schlesinger.** à ¼ **Thlr.**

Hr. Kullak wird mit uns einverstanden sein, wenn wir diese Sachen oberflächlich und gehaltlos nennen. Er hat Besseres geliefert und **kann** Besseres liefern: wir dürfen ihm also die Einsicht zutrauen, die solch' ein Einverständniß bedinget. Traurig ist's aber, wenn Jemand seiner Einsicht durch dergleichen Floskelwerke, wie diese, Hohn spricht!

Th. Kullak, Op. 27. Nr. 2 u. 3. Andante, Scherzo.

Deux Morceaux de Salon. **Schuberth u. Comp. Nr. 3. 10 gGr.**

Das Andante haben wir neulich angezeigt. Das Scherzo ist etwas flüchtiger Natur, aber von künstlerischem Geblüte. Der Comp. hat es in günstiger Stunde geschrieben.

J. A. Wachmann, Bouquet de Mélodies Valaques originales transcrit. **Wien, Müller. 1 Fl. C.M.**

Enthält 15 kurze Sätze. Die wallachischen Melodien werden in Deutschland nicht Aufsehen erregen, sie bieten keineswegs Eigenthümliches. Wir zweifeln fast, ob sie Herr Wachmann richtig aufgezeichnet; die übermäßigen Secundenschritte, die häufig in ihnen vorkommen, sind widernatürlich und klingen sonderbar genug. Ob die harmonische Begleitung Eigenthum des Verfassers ist, wissen wir nicht; in diesem Falle darf derselbe nicht stolz darauf sein. Die vielen Vortragsbezeichnungen mit vielen Unrichtigkeiten, welche sich vorfinden, sind eine sehr überflüssige Beigabe. Hr. Wachmann scheint sie nur hingeschrieben zu haben, um sich ein Ansehen der Gelehrtheit zu geben.

F. Spindler, Op. 4. Daheim! Clavierstück. Whistling. ½ Thlr.

Schlicht und anmuthig, wiewohl nicht einer freien musikalischen Stimmung entsprungen; die Begleitung von Seite 5 an erreicht nicht die beabsichtigte Wirkung. Daß der Comp. für den Titel und die Vortragsbezeichnungen die deutsche Sprache wählte, sei erwähnt, da es unseren Bestrebungen, die fremden Ausdrücke zu verdrängen, förderlich ist.

C. Decker, Op. 23. Souvenir de la Pologne. Mazurka variée. **Hofmeister. 22½ Ngr.**

Eine achtungswerthe Leistung, zwar nicht von tiefsinnigem, aber gut musikalischem, solidem Charakter, und werth der Aufmerksamkeit der Musiker.

H. Enke, Op. 2. Impromptu. **Peters. 12 Ngr.**

— —, **Op. 3.** Air varié. **Ebend. 18 Ngr.**

Beide Stücke sind einfach gehalten und bieten weder sehr Gewöhnliches noch sehr Ungewöhnliches. Op. 2 ist mehr frisch als matt, Op. 3 mehr matt als frisch; das Thema in letzterem war zu interessanteren Variationen, als der Comp. gegeben, befähigt.

H. C. Simonsen, Mazurka. **Randers, Schmidt.**

— — —, Forlovelsen. Vals. **Ebend.**

— — —, Rondino facile et brillant sur des motifs de Annen-Polka de J. Strauss. **Hamburg, Böhme.**

Es zeugen diese Compositionen von guter Gesinnung, — das Einzige, was wir ihnen nachzurühmen wissen. Die Mazurek wie die Walzer sind ganz kurz und unbedeutend, das Rondo leidet an zu großer Länge. Der Comp. begegnet uns das erste Mal; auf seine Befähigung läßt sich nach diesen Sachen noch kein Schluß ziehen.

Rudolph Beyer, Op. 1. Romantische Tonbilder. Hofmeister. 2 Hefte, à 10 Ngr.

Die Hefte enthalten vier Nummern mit den Ueberschriften: „Auf dem See, An sie, Ständchen, Ein lieblicher Traum". Für die Musik selbst sind diese sehr gleichgültig, wie überhaupt der Titel ganz anderes erwarten läßt, als man antrifft. Der Comp. hat sich durch diese Bezeichnungen ein übles Kreuz aufgebunden. Was das rein Musikalische der Stücke betrifft, so läßt sich ihm kaum eine gute Seite abgewinnen. Es bekundet eine sehr unfreie Anschauung vom Wesen der Kunst, mit anderen Worten wenig Intelligenz und selbstständige Kraft. Ist der Comp. derselbe, von dessen Composition vergangenen Winter in der Euterpe eine Ouvertüre zur Aufführung kam, so hat er mit diesem Opus nicht die gehegten Erwartungen befriedigt. Dort waltete wenigstens jene Frische, die auch dem Werke, das der künstlerischen Reife entbehrt, eine Wirkung auf die Hörer sichert: hier scheint dieselbe ganz verschwunden zu sein. Es sei dies ausgesprochen, nicht um den Componisten zu entmuthigen, sondern vielmehr denselben auf eigene freie Erkenntniß dessen, was die Lebensaufgabe des Künstlers bildet, hinzuleiten.

M. Strakosch, Op. 35. Galop original. **Ricordi. 1 Fr. 80 Cts.**

— — —, **Op. 37.** Idille. Etude. **Ebend. 2 Fr. 70 Cts.**

— — —, **Op. 38.** Bolero. **Ebend. 3 Fr.**

— — —, **Op. 39.** Saluto a Napoli. Caprice sur des motifs napolitains. **Ebend. 3 Fr.**

Angenehme, wohlklingende Clavierstücke, die nicht zu verwerfen. Das beste davon ist Op. 39.

J. Benedict, Op. 39. Rêverie. **Ricordi. 2 Fr. 40 Cts.**

Ebenfalls ein angenehmes Clavierstück, mit leichtem Anflug von Poesie.

A. Billet, Op. 44. Grande Fantaisie sur des motifs de Luisa Strozzi, opéra de G. Sanelli. **Ricordi. 4 Fr. 50 Cts.**

— —, **Op. 48.** Fantaisie brillante sur des motifs favoris de Dom Sebastien, opéra de Donizetti. **Ebend. 4 Fr. 20 Cts.**

Der Verf. ist ein fleißiger Arbeiter und liefert bei jeder Novasendung, was ihm aufgegeben worden. Er bereitet hauptsächlich leichte Salonstoffe, bald mehr, bald weniger gut, je nachdem er dazu aufgelegt ist. Diesmal ist er ziemlich aufgelegt gewesen.

J. C. Horzalka, Op. 59. Phantasie über mehrere beliebte Motive aus der Oper: Die Belagerung von Rochelle, von M. W. Balfe. Wien, Müller. 54 Kr. C.M.

Bei wem die Motive „beliebt" sind, hat Hr. Horzalka leider verschwiegen. Gewiß mit Unrecht. Neben dem Ver-

zuge leichter Ausführbarkeit hat das Opus auch den der Trockenheit und Einförmigkeit. Es ist also ein vorzüglich trockenes Opus. Der Comp. ist derselbe, welcher eine Sammlung von 72 Stüden begonnen hat (s. Krit. Anz. Bd. 26, S. 21), nicht zu verwechseln mit Hrn. Wanczura, der den leichten Styl liebt.

C. Czerny, Op. 796. Fantaisie brillante sur des motifs de l'Ode-Sinfonie: Christoph Colomb de Félicien David. **Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr. C.M.**

Auf dem Titelblatte sind amerikanische Pflanzen und Thiere abgebildet, u. A. ein Affe. Dies hat etwas für sich. Was man außerdem von dem Werke erwarten darf, besagt der Name Czerny hinlänglich. Es wäre Ironie, weiter davon zu sprechen. Doch sei man deshalb nicht geneigt, das Stück für eines der schlechtesten des Componisten zu halten. Weiß man übrigens, daß derselbe vor nicht gar langer Zeit zwei Symphonien in Partitur veröffentlicht hat? Die eine kostet, wen's zu erfahren interessirt, 11 Fl. und 30 Kr., die andere 12 Fl. und 30 Kr. österreichische Conventionsmünze.

J. Raff, Op. 42. **Nr.** 1. Capriccietto sur des motifs de l'opéra: le Prétendant de F. Kücken. **Kistner. 20 Ngr.**

Die Muse des Componisten, welche sich neulich in einem Nocturno blicken ließ, hat in gegenwärtigem Capriccietto ein übernächtiges Ansehen. Trügt nicht der Schein, so wird sie sich noch lang von Kücken's Oper nähren, womit sie hier den Anfang gemacht. Ihr Augenmerk richtet sie diesmal auch auf minder gewandte Spieler und sorgt mütterlich, daß ihnen die schwereren Stellen leicht zugänglich werden. So hat sie einer schnell auszuführenden C-Tonleiter von G in die zweigestrichene Octave hinein die gütige Bemerkung beigefügt: „pour facilité glissato"; wer sie also, diese Tonleiter, nicht auf die gewöhnliche Weise machen kann, darf sich eines einzigen Fingers dazu bedienen. Octavengänge gestattet sie auch, die Muse, einfach zu spielen u. dergl. mehr. Man wird das dankend anerkennen! Von ihrem Temperamentszustand läßt sich wenig sagen; die Stelle „fantastico" S. 5 zeigt sie mürrisch und unleidlich.

Repertorium für Manuscripte.

Verzeichniß derjenigen meiner ungedruckten Compositionen, welche ich entweder mit oder ohne Eigenthumsrecht zu verkaufen wünsche. Im ersteren Falle können sie von Seiten des Käufers durch den Druck, im letzteren Falle nur durch Abschrift vervielfältigt werden. Der Preis für einen Bogen ohne Eigenthumsrecht beträgt 3 Sgr. Auf Verlangen werden diese Manuscripte gern zur Ansicht mitgetheilt.

H. Sattler,
Organist u. Musikdirector in Blankenburg am Harz.

A) Compositionen für die Kirche.

Der Triumph des Glaubens. Cantate für gemischte Stimmen. Clavierauszug 14 Bogen, Partitur 35 Bogen. In Blankenburg 1837 aufgeführt.

Cantate zur Orgeleinweihung. Clavierauszug 5 Bogen, Partitur für kleines Orchester 8 Bogen.
Aufgeführt in Blankenburg 1838, in Harzgerode 1840.

20 kleine Cantaten auf die verschiedenen kirchlichen Feste. Für kirchliche Sängerchöre in kleinen Städten und auf dem Lande. Mit Orgelbegleitung. 10 Bogen. Werden auch einzeln verkauft.
In verschiedenen Ortschaften aufgeführt.

Wie groß ist des Allmächtgen Güte. Choral mit Fuge für fünf Singstimmen. Partitur 2 Bogen.
Beim Musikfeste in Blankenburg 1839 aufgeführt.

Die Sachsentaufe. Oratorium für Männerstimmen. Clavierauszug 23 Bogen.
Der erste Theil in Blankenburg aufgeführt 1840.

Cantate zum Feste der Himmelfahrt. Mit Orgelbegleitung.
In Blankenburg fast jährlich aufgeführt.

Der 130. Psalm. Partitur 12 Bogen, Clavierauszug 5 Bogen.
Von der Gesangakademie in Braunschweig 1844, und in Blankenburg zu wiederholten Malen in öffentlichen Concerten aufgeführt.

Klopstock's Auferstehungsgesang. Für gemischte Stimmen, mit Orgelbegleitung.
Am Osterfeste jährlich in Blankenburg gesungen.

Erntedankfest-Cantate nach dem 136. Psalm. G. Flügel gewidmet. Partitur 8 Bogen, Clavierauszug 4 Bogen.

Gott und die Natur. Cantate für gemischte Stimmen und Orchesterbegleitung. Partitur 32 Bogen, Clavierauszug 10 Bogen.

(Fortsetzung folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 12.** Den 8. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Cassel.

Herr Redacteur,

Am 19ten Dec. v. J. wurde die hiesige Hofbühne mit der neueinstudirten Oper „Titus" von Mozart zur würdigen Bezeichnung des Regierungswechsels wieder eröffnet, und alle hiesigen musikalischen und theatralischen Zustände sind damit wieder in ihre gewohnte Periodicität getreten, insonderheit haben am 22sten Dec. die Theater-Abonnement-Concerte begonnen, welche ich, wie Sie wissen, so gern zum Anhaltpunkt meiner Mittheilungen nehme, weil sie fast ausschließlich das öffentliche Musikleben dahier repräsentiren. Auf sogenannte Novitäten ist man dabei eben nicht bedacht, vielmehr sucht man sich möglichst streng an das bekannte Classische zu halten, und wird dies durch die geringe Zahl von sechs Concerten einigermaßen gerechtfertigt. Mendelssohn's Ouvertüre „die Hebriden" eröffnete diesen musikalischen Cyklus auf eine sehr passende Weise, da das allgemeine Interesse für diesen Componisten durch dessen jüngst erfolgten Tod eine neue Frische angenommen hat. Mit angenehmer Wehmuth hört man jetzt doppelt gern seine poetisch-romantischen Compositionen. Fräulein Emilie Walter sang nicht nur die Gnaden-Arie aus Robert, sondern auch ein schwäbisches Lied, beides mit seltener Zartheit, Innigkeit und Tonfülle, und so wurde sie auch hier, wie bei jedem wiederholten Auftreten, mit stürmischem Beifall gefeiert. Hr. Musikdirector Gerke aus Detmold — ein vormaliger Schüler von Spohr — trug zwei eigene Compositionen: Abschied von Rußland und Variationen, auf der Geige vor, und zwar mit vieler Fertigkeit, allein man erkannte in ihm keinen Schüler von Spohr wieder; dem Ton seiner Geige wollte es nicht gelingen, sich über die Saiten frei und schön zu erheben. Seine Compositionen sind mit Geschick und Effect gemacht, aber es fehlt ihnen an Originalität. Den zweiten Theil des ersten Concertes bildete Spohr's neueste (achte) Symphonie, welche sich allen früheren dieses Meisters würdig anschließt. Vorzugsweise gefielen die beiden letzten Sätze, welche eine ganz ungewöhnliche Neuheit und Frische darbieten, während namentlich der erste Satz weniger neu ist, und sich in den mehr oder weniger bekannten Harmonien und Modulationen dieses Meisters bewegt und ausbreitet. Der dritte Satz (Scherzo) hat eine so originelle Form und Fassung, und ist von so vielen blitzenden Gedanken durchleuchtet, daß man wahrhaft electrisirt wird. Dazu kommt, daß dieser Satz durch ein langes, kunstvolles Violinsolo ausgezeichnet ist, welches von dem bekannten Virtuosen J. J. Bott sehr gelungen durchgeführt wurde. Die ganze Disposition dieser Symphonie ist glücklich angelegt und in dem letzten Satze auf eine imposante Weise gelöst.

Am 12ten Jan. d. J. — im zweiten Concert — kam eine Ouvertüre (D-Dur) von B. Romberg und Beethoven's vierte Symphonie (B-Dur) zur Aufführung. Zugleich spielte Hr. Musikdir. Wehner aus Göttingen ein Concert von Mozart (D-Moll) für das Pianoforte mit viel Farbe und einer fast zu großen Eleganz und Delicatesse. Der

feine Anschlag und das reine Passagenspiel verriethen den geübten Meister; eben so gab die sorgfältige Berücksichtigung der Tempis und Mozart'schen Schattirungen die Gewißheit, daß der Virtuos mit schuldiger Hochachtung die schöne Composition des göttlichen Tondichters behandelt hatte. Ein lauter Beifall lohnte den Virtuosen und die Wahl des Concertstückes. Von Frl. Molenda hörten wir eine Rossini'sche Arie (Einlage für die Oper Tell) und zwei Lieder von Mendelssohn, von welchen namentlich das bekannte einfach-schöne Volkslied durch den innigwarmen Vortrag der Sängerin eine vorzügliche Wirkung auf die Zuhörer hervorbrachte. Ein auswärtiger Schüler Spohr's, Hr. Kehrbusch, gab durch den Vortrag eines Violinconcerts seines Lehrers sein erstes öffentliches Debüt und erwarb sich durch wohlverstandenes, fertiges Spiel lauten Beifall; sein Bogenstrich ist eben so zart als kühn, und so dürfte er einer glücklichen Zukunft entgegenblicken. Ein Orchestermitglied, Hr. Bührmann, ließ sich zum Schlusse des ersten Theiles auf der Clarinette hören und hatte dazu eine Phantasie von Gerke gewählt. Er entwickelte eine sehr freie Tonbewegung und blies mit Kraft und Gefühl.

Die hiesige Oper hat durch das Engagement der Frl. Emilie Walter einen neuen Aufschwung genommen und erinnert wieder an die fast verklungenen Zeiten einer Schweizer und Heinefetter. Mit jeder neuen Partie ihres Auftretens wird der allgemeine Beifall — welcher schon an Enthusiasmus grenzt, größer. Sie sang bis jetzt Romeo, Norma, Fidelio, Sextus (im Titus), Donna Anna und Valentine (Hugenotten), und studirt bereits die Desdemona und Cölestine (in Spohr's Kreuzfahrer). Die schöne Fülle ihrer Stimme, ihre ausgezeichnete Schule, ihr nobles, leidenschaftliches Spiel und ihre seltene musikalische Bildung stellen den Werth dieser Künstlerin sehr hoch.

Der Chor- und Musikdirector Baldewein und der hochgeschätzte Tenorist Derska sind uns durch den Tod entrissen.

Cassel, im Januar 1848. — — r.

Verzeichniß

einiger Originalhandschriften von berühmten musikalischen Werken, welche sich theils in öffentlichen Bibliotheken, theils in Privat-Sammlungen befinden.

Mitgetheilt von Aloys Fuchs in Wien. *)

Die Liebhaberei und der Sinn für Authographe überhaupt, hat in neuester Zeit auch in Deutschland sehr zugenommen, nachdem selbe in England und Frankreich bereits früher cultivirt wurde. Es dürfte manchem reisenden Kunstfreunde nicht unerwünscht sein, zu erfahren, wo sich einige dieser kostbaren Schätze befinden, um dieselben gelegenheitlich in Augenschein zu nehmen, und sich daran zu erbauen.

Dem wahren und ächten Kunstfreunde — wohl zu unterscheiden von dem neugierigen Touristen — wird es nicht schwer werden, zur Besichtigung von derlei Gegenständen sich den Zutritt zu verschaffen.

Es wurde in diesem ersten Versuche nur Dasjenige erwähnt, was mir entweder aus eigener Anschauung, oder aus authentischer Quelle bekannt war, nicht ohne der festen Ueberzeugung, daß noch manches Curiosum sorgfältig aufbewahrt wird, welches bisher zu meiner Kenntniß nicht gelangt ist. Möchten sich die glücklichen Besitzer derselben hierdurch veranlaßt finden, mir nachzufolgen! Des Dankes vieler Kunstfreunde dürften sie gewiß sein!

I. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt:

1. Die Original-Partitur des „Heilig" von Phil. E. Bach.
2. Von Jos. Haydn's Handschrift: Eine große Messe aus B-Dur, comp. 1799, in Partitur. — Die Nelson-Messe aus D-Moll, comp. 1798, in Partitur.
3. Nebst fünf verschiedenen Skizzen des österreichischen Volksliedes „Gott erhalte Franz den Kaiser".
4. Die Oper: „Didone abbandonata" von Jomelli. Orig. Partitur.
5. Eine Oper von Francesco Cavalli, Orig. Partitur.
6. Sämmtliche Opern von Ant. Salieri — in Partituren durchaus von der Handschrift des Auters, endlich
7. Alles, was in der eigenen Handschrift Mozart's von seinem berühmten Requiem noch existirt, nämlich: der 1ste Haupttheil „Kyrie sammt der Fuge" in der vollständigen Partitur. — Von „Dies irae" und „Domine Jesu" die sehr ausführlichen Partitur-Entwürfe.

II. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates befinden sich:

1. Das herrliche Clavier-Concert aus D-Moll von W. A. Mozart, comp. 1785, in der Original-Partitur.
2. Eine Gelegenheits-Cantate von Mozart, componirt d. 15ten Nov. 1791 (mithin zwanzig Tage vor seinem Tode). Original-Partitur.
3. Von der Handschrift Joseph Haydn's nachbenannte Werke:

*) Wir entnehmen auf den Wunsch des Hrn. Vfs. die obige interessante Zusammenstellung dem „Oesterreichischen Theater- und Musik-Album". d. Red.

a) Eine Messe für vier Singstimmen und Orchester, B-Dur.
b) Ein Concert für's Waldhorn mit Orchester.
c) Eine Cantate, componirt zur Installirung eines Prälaten im Stifte zu Göttweih im J. 1768.
(Alle drei Stücke in Partitur.)

4. Von Michael Haydn mehrere Messen in Partitur.
5. Von Ludwig van Beethoven Original-Handschriften:
   a) Clavier-Sonate in Es, Op. 81.
   b) Die Variationen für Clavier und Cello, Op. 5. G-Dur.
   c) Mehrere Lieder und Entwürfe rc. rc.
6. Mehr als 80 Werke von Antonio Caldara, als: Opern, Cantaten, Oratorien, Messen u. dgl., in Partitur von des Autors Hand.

III. Auf der k. Hofbibliothek in Berlin werden nebst anderen, folgende musikalische Authographe aufbewahrt:

1. Von Joh. Seb. Bach „Die Kunst der Fuge"; nebst vielen anderen Compositionen des Meisters im Originale.
2. Von Jos. Haydn das „Salve Regina" für vier Singstimmen mit obligater Orgel und Orchester, G-Moll, comp. 1771, in der eigenhändigen Partitur.
3. Die beiden Händel'schen Oratorien „Messias" und „Alexander-Fest" mit Mozart's Instrumentirung, und diese letztere in der eigenhändigen Schrift Mozart's.
4. Die sehr seltene Oper „Almira" von G. Fr. Händel in Partitur, von der Hand Matheson's abgeschrieben.
5. Mehrere Opern von Reinhart Kaiser in der Original-Partitur.
6. Einen Band Concerte für die Flöte von König Friedrich II. (den Großen) in dessen eigener Handschrift.

IV. Im Britischen Museum zu London werden aufbewahrt:

1. Drei Orgel-Concerte von G. Fr. Händel, componirt 1735, in der eigenhändigen Partitur des Autors.
2. Eine musikalische Handschrift des berühmten Theoretikers Franceseo Gafurio v. J. 1499.
3. Ein Band Gesänge von der Handschrift des Cornelio Galli, aus der königl. Kapelle von Karl II.
4. Musikalische Vorlesungen, gehalten im J. 1610 von John Taverner, in dessen Original.
5. „Herkules", eine Serenade von Dr. John Stanley, in dessen Original-Handschrift.
6. Zwei Bände, Arien und Gesänge, von der eigenen Hand des berühmten Genfer Philosophen Jean Jaques Rousseau.
7. Mehrere Folio-Bände verschiedener Musikstücke von der Hand des fleißigen musikalischen Geschichtsforschers D. Charles Burney.

V. Die königl. Sächsische Hofbibliothek in Dresden besitzt:

1. Die eigenhändige Partitur einer Messe von Dismas Zelenka, kurf. Sächs. Kammermusiker, comp. 1712.
2. Sehr viele und kostbare Autographe von Dr. Martin Luther, welcher als Verfasser vieler Choräle und Beförderer der Kirchenmusik auch hier genannt werden darf.

VI. In Privatsammlungen befinden sich:

a) Bei Hrn. Dr. Felix-Mendelssohn-Bartholdy: Die 7te Symphonie A-Dur von L. v. Beethoven, Original-Partitur. Die 5te Symphonie C-Moll von L. v. Beethoven, Original-Partitur. Ferner: Ein Skizzenbuch, enthaltend die Entwürfe zur 2ten großen Messe in D-Dur, Quer-Folio über 100 Seiten.
b) Bei Hrn. Franz Hauser, Director der Gesangschule am Conservatorium der Musik in München:
   1. Eine große Anzahl von Autographen des großen Joh. Seb. Bach, und zwar: mehrere Fugen aus dessen „wohltemperirten Clavier", viele Orgel-Fugen mit Pedal und Cantaten in Partitur; so wie eine (noch unbekannte) 3te Passion in der Original-Partitur.
   2. Von W. A. Mozart's Werken: Die Symphonie in D-Dur (ohne Menuett) „die Prager" genannt, und das berühmte Quintett für Streich-Instrumente G-Moll, beide Werke in der eigenhändigen Partitur.
c) Bei Hrn. Carl Holz, Director der Concerts spirituels in Wien, findet man eine ziemliche Anzahl von Beethoven'schen Original-Manuscripten.
d) Schließlich mag es mir vergönnt sein, einige Stücke aus meiner, gegenwärtig über 1200 Nummern zählenden „Authographen-Sammlung von Componisten" hier anzuführen, aus der ich nur die vorzüglichsten heraushebe, da sich vielleicht die Gelegenheit ergeben dürfte, über das Ganze in einem besonderen Artikel zu sprechen. In dieser Sammlung befindet sich:
   1. Eine in Rom im J. 1709 von G. F. Händel componirte, bisher noch nicht veröffentlichte Cantate für 1 Singst., 1 obligate Violine und Orchester-Begleitung, durchaus von der eigenen Handschrift des Autors. Partitur.
   2. Eine Cantate von Joh. Seb. Bach, vom J. 1715, Original-Partitur, nebst einem ganzen Band Orgel-Compositionen, durchaus von seiner Hand geschrieben, circa 1700.
   3. Die eigenhändigen Skizzen zur „Alceste" und „Iphigenie auf Tauris" von Christoph Ritter v. Gluck, nebst einer ganzen Arie in Partitur aus der ersteren Oper.
   4. Von Jos. Haydn's eigener Handschrift:
      a) Eine Symphonie für's Orchester in Es, comp. 1774, in Partitur.

b) Die berühmte „Maria-Zeller Messe" in C. Partitur.

5. Von Michel Haydn: eine große Litaney, comp. 1776.

6. Messen von Joseph Fux, Caldara, Reutter, Hasse, Graun.

7. Von Ludwig van Beethoven folgende Werke:
 a) Das Kyrie zur 1sten Messe in C-Dur, Original-Partitur.
 b) Die berühmte Cis-Moll Sonate für Clavier, Op. 27.
 c) Ein Terzett für Streich-Instrumente.
 d) Eine Gelegenheits-Cantate für drei Singstimmen, comp. 1816, Original-Partitur (noch unbekannt).
 e) Ein Skizzenbuch in Quer-Folio mit Entwürfen zu seinen Streich-Quartetten, Op. 18 ꝛc. ꝛc., 86 Seiten stark.

8. Von Wolfgang Amadeus Mozart:
 a) Die Clavier-Sonate A-Moll, comp. Paris 1778.
 b) Die Sopran-Arie C-Dur, für Mad. Duschek in Prag comp. 1787. Original-Partitur.
 c) Rondo eines Violin-Concerts, B-Dur. Original-Partitur.
 d) Clavier-Quintett mit blasenden Instrumenten, 1784. Original-Partitur.
 e) Ein Cahier mit Skizzen zu allen seinen Opern.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte ꝛc. Frankfurt a/M. Am 25sten Januar haben die Schwestern **Sophie** und **Isabella Dulken** in einem von ihnen veranstalteten Concerte im Saale des Hauses „Mozart" gespielt, erstere auf dem Piano und letztere auf dem neuerfundenen Instrumente Concertina. Nach dem Programm haben Frl. Oswald und die Herren André, Eliason und Bockmühl mitgewirkt.

In der Quartett-Unterhaltung **Carl Hafner's** in Hamburg wurde am 26sten Januar: Quartett von Haydn, G, Quart. von R. Schumann, A, Quart. von Beethoven, B, aufgeführt.

Der Componist **Graben-Hoffmann** will in Berlin drei Concerte geben, um seinen Compositionen Eingang zu verschaffen.

Lord **Westmoreland** gab in Berlin eine glänzende musikalische Soirée, wobei zwei seiner Symphonien vom königl. Orchester, und spanische, deutsche und italienische Gesänge von Mde. Viardot-Garcia, Mde. Gentiluomo und Signor Labocetta vorgetragen wurden.

Dreyschock, welcher jetzt in Prag concertirt, wird noch in diesem Winter in Wien spielen.

Prag wird außer der Jenny Lutzer-Dingelstedt bald auch Frau Ernst-Kaiser und Hrn. Bielzizky als Gäste begrüßen.

Neue Opern. Bei der königl. Bühne in **Berlin** waren im ganzen Jahre 1847 acht Opern neu, wovon 6 zum ersten Male und 2 neu einstudirt gegeben wurden, darunter sind 5 deutsch, und zwar 3, die den Abend ausfüllen, und 2 einactige. In **Breslau** war man fleißiger, denn 1847 gab man 114 Opern, dabei 4 neu aufgeführte und 10 neu einstudirte, und 42 Singspiele und Possen, worunter 2 neu aufgeführte und 5 neu einstudirte (von Mozart 8mal, von Weber 11mal).

Die neue Oper: „Maritana" von **William Vincent Wallace** hat bei ihrer ersten Aufführung in Deutschland in Wien wenig gefallen; man hört in jeder Strophe bekannte Melodien von Weber, Meyerbeer, Balfe, Rossini, Donizetti, Auber ꝛc. heraus, und diese sind noch dazu höchst schwerfällig zusammengesetzt.

In Oedenburg kommt vom dortigen, sehr tüchtigen Kapellmeister **Köpf** eine neue Oper: „die Bergknappen" zur Aufführung.

Vermischtes.

Lortzing hat jetzt die Musik zu einer Posse von C. Böhm geschrieben, die vorzüglich gut sein soll.

Donizetti's „Dom Sebastian" fand in Hamburg nur sehr mäßigen Beifall, doch werden die schönen Decorationen und der viele Pomp die Menge noch einige Zeit ziehen.

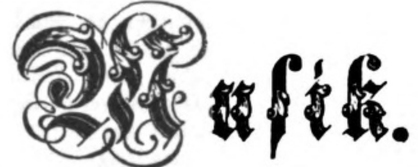
Im sächsischen Kloster Marienthal zeichnet sich beim Kirchengesange eine schöne Stimme einer Nonne aus, — sie ist aus Hessen-Darmstadt, **Juliane Sonntag**, eine Schwester der Gräfin Rossi.

Während viele Blätter von **Spontini's** Ohrenübel erzählen und seine Rückkehr nach Berlin als unmöglich schildern, sagt Kühnes Europa: Während Spontini wieder auf seinem alten Posten in Berlin ist und seine Opern einstudirt, hat sich Meyerbeer von Neuem der deutschen Heimath entfremdet. Seine Triumphe in Berlin und Wien haben keinen Nationalsinn in ihm aufgerufen; er studirt seine „Afrikanerin" und seinen „Propheten" in Paris ein.

Die „Wiener Musikzeitung" unter Redaction von **Ferd. Luib**, zeigt jetzt ein erfreuliches Interesse für norddeutsche Musikzustände. So empfiehlt sie in Nr. 6 Gade's neue Symphonie zur Aufführung in Wien. Möge sie darin fortfahren, um dazu beizutragen, die Fremdheit von Nord- und Süddeutschland auch auf musikalischem Gebiet mehr und mehr zu beseitigen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 13.** Den 12. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Bücher (Forts.) — Leipziger Musikleben. — Kritischer Anzeiger. — Repertorium für Manuscripte. — Intelligenzblatt.

Bücher.

A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Composition praktisch-theoretisch. Vierter Theil.

(Fortsetzung.)

Sehen wir indeß ab von diesen Ausstellungen, da es doch weit mehr auf den wirklichen Inhalt des Gelehrten ankommt, als auf einzelne zufällig verkehrbare Stellungen. Die Lehrbarkeit ist es, worauf wir nach des Vfs. ausgesprochener Absicht am ersten Gewicht zu legen haben. Dieser Absicht gemäß ist nun der Ton, wie bei den früheren Theilen bereits bemerkt, oft mehr persönlich und gemüthlich lehrend, als in buchstäblicher oder streng wissenschaftlicher Form gehalten: daraus ergiebt sich eine Breite, die dem einsam Studirenden eben so lästig, wie dem mündlichen Unterrichte vielleicht günstig ist. Außer den früher bereits gerügten Anklängen dieser persönlichen Weise möchten wir einzelne Wendungen gern entbehren, die bald gar zu vertraulich, bald etwas übermüthig klingen; es kommt doch zu oft vor, das: „bekanntlich" bei der Beschreibung jedes einzelnen Instrumentes. Jenes Andere: „Wir wissen längst" — „Unser alter Grundsatz ist" — „Wer uns bis hierher gefolgt ist, weiß bereits" (s. unt. and. 4, 247. 301. 345. 350. 354. 395. 406. 407. 420. 427. 462. 470. 583), giebt der Haltung des Lehrwerkes einen provocirenden Ton, den nur die Freunde des Vfs. nicht mißverstehen. — Wichtiger ist das zweite Bedenken, das wir ebenfalls aus unseren früheren Beurtheilungen wiederholen müssen, um so mehr, da es eine oft wiederholte Lieblingsmeinung des Vfs. betrifft, die nicht allein der Feind, sondern selbst der Freund und eifrigste Schüler des Vfs. mißverstehen kann: dies ist die Feindschaft gegen die „sogenannte Schönheit", welche dem Vf., alter Tradition gemäß, nur zu sehr mit „wollüstigem Sinnenkitzel, Sinnenschmeichelei" einerlei zu sein scheint; ferner das Marx'sche Schiboleth, die unschuldigen Worte: „Wohl-, Uebelklingend, Vollkommene Quinte, Falsche Quinte" zu verfolgen, die oftmals nur Terminologien sind, nicht schlechter als der sogen. „Ensemblesatz" — oftmals auch wohl noch besser, weil verständlicher. — Zuweilen aber wird jene Verfolgung falscher Namen auch Verfolgung der Sache, wenn nämlich dem Charakter ein Uebergewicht über die Schönheit zuerkannt wird: dies ist mehr logisch als künstlerisch gedacht. Wir hingegen haben aus unseren alten Griechen, aus Mozart und Göthe gelernt, im Allem, was künstlerisch und poetisch heißet, zuerst die Schönheit aufzusuchen, nachher alles Uebrige; und damit ist nicht schwacher Sinnenkitzel gemeint, wie Jeder weiß, der Göthe's Orest und Mozart's Don Juan verstehen und lieben gelernt. Wußte doch der alte Grieche selbst die Gorgo und Phorkyas in edler Bildung darzustellen, nicht sinnenschmeichlerisch, aber auch niemals häßlich, wie der tendenziöse Christuskopf mit kahlem dünnen Jesuitenhaar, mit Käferflügeln statt der Augen, mit blindem Heiligenschein auf trübem Grunde, gelb in gelb oder braun in braun getuscht. Daß auch das Ernste,

Gewaltige, ja Dämonische der Schönheit unterthan bleibe, hat Beethoven gelehrt wie Keiner; von denen, die fälschlich nachgeahmt, hat freilich Mancher gemeint, das Dämonische in leerem Schreck, verletzender Häßlichkeit darstellen zu dürfen: die Zeit wird richten, ob das Naturwidrige und Ungesunde, die Verrenkung der Harmonie und des Rhythmus u. dgl., was manchmal moderne Poesie, romantische Musik ꝛc. geheißen wird, wirklich für Kunst zu achten ist. — Wahrscheinlich ist des Vfs. Meinung nicht so streng, aber seine Worte sind im Stande, den Unkundigen, zumal den Schüler, der sich im Reiche der Schönheit erst zurechtfinden soll, irre zu führen. Geben wir z. B. zu, daß die Ausdrücke: „Vollkommener Dreiklang" und „Falsche Quinte" ungenau *) seien, so liegt doch in diesen Namen ein tieferer Sinn, als die Allg. Musikl. (S. 210 der 3ten Ausg.) zugestehen will, zumal mit dem Seitenblick auf die verrufene „alte Musiklehre", die doch auch ihr Theilchen Vernunft in sich hatte. Wie wenn nun ein Schüler, der treu in der sogen. alten Lehre mit Ernst und Strenge erzogen ist, und von seinem Lehrer auch gelegentlich derbe positive Zurechtweisungen erfahren und arbeitsame Uebungen nach jenen Regeln hat durchmachen müssen: wenn ein solcher nun urplötzlich in der M.'schen Schule diese spöttischen Seitenblicke gewahr wird — was soll er thun? Umlernen — das ist das Wenigste: für Consonanz ꝛc. findet sich immer ein besseres oder schlechteres Wort, das so gut Gedächtnißsache wird, wie jenes; aber was nun weiter? er prüft, sobald es ihm Ernst ist, um irgend eine Lehre: er prüft, räsonnirt, speculirt und — rebellirt. Das taugt nun zur Schule gar nichts, das lernen die Jungen ohnehin früh genug. Wenn ein Kind zu Hause üble Gewohnheiten angenommen, und es kommt in eine tüchtige Schule: darf dann der tüchtige Lehrer ihm immerfort zurufen: „hüte dich, daß du nicht handelst, wie dir die „alte Lehre" und deine verdammt schlechte häusliche Erziehung gelehrt hat"? — Ist Schule und Lehrer tüchtig, so schwindet die rohe Natur unmerklich, und glücklicher ohne alle Seitenblicke. Gut also, wenn das einmal, gelegentlich, gesagt wird (wie 1, 448. 2te Ausg.): „wir wollen uns vor Verweichlichung des Sinnes hüten, die vor jeder härteren Berührung zurückbebt"; aber ja nicht fortwährend betont, und nicht mit allzuhäufiger vergleichender Rücksicht auf die dummen „alten Lehrer"; sonst stellt euch die Schönheit, die weltüberwindende, doch einmal ein Bein, und um so eher, je weiter ihr meint ihr entlaufen zu dürfen.

Zuweilen hat sie's schon gethan: sie hat hinterrücks angegriffen den, der ihrer meinte mit scheltender Abwehr entrathen zu können, und ihr helles Antlitz nicht verleugnet, wo die Lehre finster zu blicken Miene machte. Weniger auffallend, doch auch schon sichtbar, ist ein solches unwillkührliches Hingeben an die dunkle unnennbare Schönheit an Stellen, wie S. 122 (vgl. 252. 355): „Die Sprache hat keine genügenden Ausdrücke ꝛc." und S. 153: „Wie schwankend, unbestimmt und unzulässig die Bezeichnungen von gut und schlecht, richtig und falsch, wohl- und übellautend ohne nähere Motivirung sind, ist von selbst einleuchtend ꝛc." Gut das: also erlaube man salvo meliori jene Bezeichnungen dem Drange des Augenblickes, jene stammelnden Worte, die niemals das Ganze aussagen, was doch immer die Schönheit sein soll. Wie manches Wort des Vfs. ist nach eigenem Geständniß unzulänglich, und muß eben im geistigen Ganzen begriffen werden, so gut wie die unbestimmten Aussagen poetischer Freude. Ist denn wirklich der Ausdruck „quere Quarte ꝛc." (377) wissenschaftlicher oder verständlicher, als der alte gescholtene: „dissonirende Q."? — Auffallender schlagen schon in das Gebiet der Schönheit unwillkührlich hinüber die Lehren von dem „Gleichgewicht der Tonlagen" (387), von dem „angemessenen Gewichte, der passenden Räumlichkeit und Kraft ꝛc.", von dem Bedürfniß einer gewissen Ausdehnung" (406) bei der Ouvertüre; alle diese unmeßbaren Ausdrücke haben (wie jenes Aristotelische: *τραγῳδία ἐστι* [*δρᾶμα*] *ποίησις . . . μέγεθός τι ἔχουσα*) ihr Maaß nirgend als in der Schönheit. — Das sonderbarste aller Zeugnisse aber für das Bedürfniß der Schönheit giebt der Vf. an einer Stelle gegen sich selbst ab, wo wir nun eben entgegentreten müssen; dies ist die Stelle, wo von dem Clavier-Geigen-Duett die Rede ist (428), und die „Unverschmolzenheit" dieser Organe so gefaßt wird, daß die Verknüpfung von Clavier und singenden Instrumenten ein „nicht wahrhaft in sich einiges, in Gleichmaaß „und Gleichheit aller seiner Stimmen befriedigendes Organ" genannt wird. Da wäre denn, die Richtigkeit jener Behauptung vorausgesetzt, offenbar keine andere Rücksicht genommen, als die des gröblichsten sinnlichen „Wohllautes", des vielverfolgten, hartgescholtenen; eine Rückkehr zur Sinnlichkeit, die wir dem Vf. danken möchten, wenn sie besser begründet wäre. Nun ist aber jene Bemerkung auch in sich keineswegs haltbar; denn abgesehen davon, daß viele der Beethoven'schen Clavier-Geigen-Sonaten vollkommen einheitlich verschmolzen, höchst poetisch-künstlerisch gedacht

*) Beiläufig gesagt: Wie darf man denn „guter Tacttheil" sagen? (4, 335) — ist dieser etwa besser als der andere? So könnte ein Schüler fragen, der bei der Verfolgung der Consonanzen vorerst nichts als das Verfolgen begriffe.

und construirt, und durch ihr gegensätzliches Tönen wunderbar wirksam und bei Freund und Feind beliebt sind, — auch abgesehen davon, daß Clavier-Concerte mit Orchester von Bach bis Mendelssohn einen nicht unwichtigen und anerkannten Theil unserer besseren Kunstleistungen umfassen: so erkennt der Vf. an anderen Stellen richtig, doch mit sich selbst in Widerspruch, wie diese gegensätzliche Unverschmolzenheit eben den Reiz instrumentaler Begleitung zum Gesange ausmache (443); nicht nur, daß die sangähnlichen Blasinstrumente dem Gesange „ungünstigere Unterstützung geben" als die Saiteninstrumente, nein! das tonarme Clavier sogar, der Menschenstimme doch wohl weit ferner und „unverschmolzener" als die Geige, wird zur Begleitung des Gesanges zugelassen, und der Vf. erwähnt selbst eines Beispieles, wo er in eigener Composition dem Clavier vor dem Orchester den Vorzug absichtlich gegeben! (473). — Auch jene Behauptung über Donna Anna's Arie (454. 538), daß in ihr „die Orchesterführung hinter der Großartigkeit und Tiefe der Zeichnung zurückgeblieben" sei, beruht, wie die Regel über „Gleichgewicht der Tonlagen", auf einer dunklen Anerkenntniß wohllautender Schönheit. Uebrigens stimmen wir nicht überein, wenn hierin der Grund gesucht wird (538), warum Anna's Gesang „mindere Gunst im Publikum errungen zu haben" scheine; vielmehr hat die Arie einen recitirenden, sinnvollen, etwas gelehrten Anstrich, der dem schönheitliebenden Mozart fast ungewöhnlich, und deshalb dem übrigen sinnglühenden Tone der Oper fremd genug ist, um eine gewisse Kühle zu verbreiten, die wenigstens überraschen muß. Die Scene der Visitation „Vengo! aspettate" (460) ist in verwandter Weise gefärbt, aber bei dem preciösen Charakter des ganzen Titus dessen Grundtone minder fremd; vielleicht ruht hier die Auflösung jener Frage, warum Anna's Gesang weniger beliebt, Vitellia's weniger melodische Scene oft beklatscht ist. — Endlich beruht auf demselben Grundsatze der Tadel der „Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik" (495—498); hauptsächlich ist es wieder die Fremdheit und Unverschmolzenheit, welche diese durch die alten Meister so glücklich gehandhabte Weise in Schatten stellen soll. Der Hauptgrund (494) gegen diese Verbindung, daß nämlich „der Vollklang der Orgel den größten Chor und das stärkste Orchester verschlinge oder doch zermürbe", müssen wir vollkommen anerkennen. Aber auch ohne den schwächenden Rathschlägen Seidel's zu folgen, glauben wir doch, die volle Orgel theils in Ritornellen, theils in freien Instrumentalsätzen zum Oratorium wirksam gebrauchen zu können, theils, wie Händel, zu Einleitung und Schluß; dagegen im Verein mit Gesang und Orchester freilich die ungeheure Stimmenfülle der Orgel gedämpft werden muß: aber so gar ungünstig halten wir es doch nicht, zwischen die schwebenden Stimmen lebendiger Organe die ernsten stehenden Töne ewiger Posaunen hineindröhnen zu lassen, so weit ihre Masse nicht überwiegt; und auch hier würde der Reiz des Gegensatzes, die „entferntere Stellung" der Organe zu einander (443) ihre bedeutende Geltung haben. Wie viel dabei von der Discretion der Leitenden, von dem numerischen Verhältniß der Massen abhängt, das ist freilich eine schwierige Erwägung: ich kann darüber aus Erfahrung nicht urtheilen.

Zu jenen schwankenden, zuweilen widersprechenden Schönheitsbestimmungen stehen andere Betrachtungen in einem sonderbaren Gegensatze, wo nämlich mit allzu großer Sicherheit das „Müssen, Dürfen, Können", kurz eine vermeinte poetische Nothwendigkeit aus vorhandenen Kunstwerken nachgewiesen wird. Wohl ist eine derartige Festigkeit der Behauptung der Lehre willkommen, nur macht es zuweilen einen sonderbaren Eindruck, wenn aus der — logisch unbeweisbaren — Idee eines Kunstwerkes irgend ein einzelner Zug als „Gemußtes" hingestellt wird, zumal in dem nicht blos didactisch, sondern auch wissenschaftlich angelegten Werke. Wir übergehen einige weniger erhebliche Stellen dieser Art (166. 314. 358. 362. 375. 388. 391. 457. 575), und heben nur diejenigen heraus, die nicht flüchtige Phrasen, sondern ernste Behauptungen zu enthalten scheinen. Zugestehen mag man es, wenn der Vf. eigene Werke nennt, weil er hier in scheinbarem Rechte ist, indem er die dunkle „Nothwendigkeit" in's Bewußtsein heben will. Also nehmen wir solche Erläuterungen dankbar hin, wie die über den Einklang der ersten und dritten Geige in Moses (299. S. 90 der Part.), oder über die Theilung der oberen Geigen (570. 571. Beilage VII. S. 295 der Part.), wo wir gern zugeben, daß jene Sätze gelungen und im Geiste des Tondichters nothwendige sind, also die [günstige] Beurtheilung hinzufügen, die der Vf. mehrmals bescheidentlich (z. B. 572. vgl. 471) ablehnt. — Dagegen möchten andere „Nothwendigkeiten" zu Protestationen Anlaß geben, je sicherer sie als ästhetische Deutungen gelten wollen; so die Betrachtung der köstlichen Ouvertüre zu Cosi fan tutte: „es kann das Presto, das sich wie aus Nichts zusammenscherzt, . . . gar nicht anders anfangen als mit dem lustigen Geflirr der Geigen" (326); die stillen Fagotte im Zauberflöten-Terzett sind, nach dem Vf., an ihrer Stelle das „einzig Rechte 2c." (386); — und doch drängt sich dem Vf. auch die Möglichkeit des Irrthums auf, indem er manche Instrumentationen als „Mozarti-

sche" bezweifelt (454), oder der Deutung von Meyerbeer's Baßclarinette nicht völlig gewiß ist (474. 522). — Nicht gewisser ist das „Müssen" in Beethoven's Egmont-Ouvertüre (258), oder die „Unzulänglichkeit" des einfachen Quartettes „für die Darstellung des reinen Gedankens" in der C-Moll Symphonie (310), oder gar das „Bedürfniß" des Orchesters, um Menschen- und Engelstimmen zu scheiden (469), im Credo der großen Messe — da doch Bach und Händel aller Völker Zungen, und auch die Engelein daneben, nicht übel mit Menschentönen erläutern. — Wir haben alle Ursach, uns vor den Philosophen in Acht zu nehmen, und ihnen ja nicht die gefährliche Waffe abstracter Kategorien in die Hand zu geben, damit sie diese nicht, wie sie pflegen, gegen uns und unsere schöne, heilige Kunst wenden, die ihre „Nothwendigkeit" ganz anderswo sitzen hat. Höchstens die Feststellung des allgemeinen Genus, der abstracten Kunstform, mag als nothwendig im Sinne unseres Vfs. zugestanden werden (476. 479), im Uebrigen aber, wie der Vf. wiederholentlich predigt, die Freiheit der Kunst auch hier gewahrt bleiben.

Jetzt folgen wir dem Vf. in die Einzelheiten seines vierten Theiles nach der Reihenfolge der Abschnitte, so weit es in der Kürze möglich ist; wir erlauben uns die Abkürzung, daß wir bei den überaus liebevoll gearbeiteten Darstellungen der Instrumente nur da verweilen, wo uns eine abweichende Meinung auszusprechen nöthig scheint. — Ueber die Orgel, deren allgemeiner Charakter ausführlich erläutert ist, hätten wir doch mehr Innerliches erwartet, als auf 36 Seiten hier gegeben wird. Unrichtig ist, daß auf der Orgel „keine befriedigende Accentuation" stattfinde, und mit dem Wechsel des Forte und Piano auch „das eigentliche Mittel rhythmischer Betonung" ihr abgehe (24. 32). Woher unterscheidet denn der Hörer $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact beim Orgelspiel? — Nicht zu rechtfertigen, wenn gleich mit einigen äußeren Gründen gestützt, ist die Behauptung, daß auf der Orgel so gewaltige Polyphonien nicht durchhört werden könnten, wie das ungeheure 6stimmige „Aus tiefer Noth" von Seb. Bach (18. 39); freilich ist der deutliche Vortrag schwierig, doch nicht unerreichbar. Einen Mißgriff S. Bach's, wie er indirect angedeutet wird (23), möchte ich doch nicht in dem herrlichen Trio: „Schmücke dich, o liebe Seele" finden; mir scheint, daß der kühle, objective Ton, sicher genug festgehalten, ein persönlich-gemüthlicher nicht auf schädliche Weise überwiegend sei. Dieses ist mir besonders deutlich geworden an dem Trio „Wachet auf", welches Winterfeld, Evang. Choralgesang 3, S. 210 (der Beilagen) zu den Worten: „Zion hört den Wächter singen", von Tenor, hohen und tiefen Geigen dargestellt giebt; nach mehrmaligem Versuche beider Weisen habe ich und Andere mit mir uns für den Vorzug der Orgel entschieden, dagegen die bewegten Stimmen uns kümmerlich vorkommen wegen der weiten Septimen- und Sextensprünge, die in ihrer Orgelferne neben dem Cantus firmus so zauberisch wirken.

Die Darstellung der einzelnen Instrumente, gewöhnlich zerfällt in „Technik und Aufgaben", ist sehr sorgfältig und ausführlich. Als Einzelheiten sind etwa beizufügen: so gut wie S. 119 eine Normal-Clarinette, nämlich die in C, genannt wird, so bedurfte es S. 160 zum Verständniß der modernen Es-Flöten der Erwähnung, daß die D-Flöte die normale sei. Vermißt habe ich bei der sonst vollständigen Erörterung der Röhre die Bemerkung, daß auch Fagott, Oboe, Flöte und Clarinette außer ihrer hohen, tiefen, mittleren Lage die Naturtöne zu berücksichtigen haben, wenn auch nicht in dem Maaße, wie das Blech. Wie klingt das b auf dem Fagott so helle sammt allen seinen Abkömmlingen, desgleichen das D der Flöten, das C aller Clarinetten; wie flau und dampfig meist die Septimen dieser Grundtöne, wie gespannt und überhelle die Terzen derselben! beide sind kaum durch die kunstreichsten Klappen jemals auszugleichen. Auf diese Klangwirkung scheinen mir die Meister gerechnet zu haben, so wie dieses in Bezug auf das Blech längst anerkannt ist (45. das b der Es-Trompete in der eroica). — Sehr wichtig und beherzigenswerth sind die Bemerkungen über Schallkraft und Klangwirkung: daß die Masse nicht immer stärke, ja selbst zu füllen nicht jederzeit tüchtig sei (166. 184. vgl. 511); ferner über die Klangverhältnisse der Clarinetten und Flöten und die Fortsetzung der Melodien aus einer in die andere (165), über das Verhältniß von Rohr, Blech und Geigen (251) und die Verwandtschaft, Anziehung und Abstoßung der Instrumente unter einander (149. 353). Bei dieser Gelegenheit möchten wir zum Tonwesen (325) überhaupt in Erinnerung bringen, wie sich in den Geigen das Ethos, in Rohr und Blech das Pathos ausspricht; die Grundstimmen, der ethische Gehalt, legt sich am einfachsten, anspruchslosesten und doch bedeutendsten in dem weniger bestimmten Streicherchore dar, der pathetische in dem scharf individualisirten Bläserchore. Was an jener Stelle (325) über die „naturgemäße Wirkung" der Instrumente gesagt wird, ist um so wichtiger, als die neueren Virtuosen es so oft zu vergessen scheinen, indem sie häufig, um ihre „vorzügliche Fertigkeit zu bewähren, in Bravourpassagen für die Salons" (437) auch was nicht natürlich, sondern dem Instrumente fremdher aufgedrungen ist, anbringen, z. B. auf dem Clavier Tonwiderholungen tremuliren, die nur

der Geige geziemen. Uebrigens haben wir trotz aller eifrigen Verfolgung schlechter, nichtswürdiger Virtuosenkünste doch eine bessere Meinung von der ächten Virtuosität, als der Vf. an jener Stelle (437. 438) geltend macht: die ächte Virtuosität soll etwas mehr sein als eine Dienerin „kühlen Genusses glänzender Salonpuppen"; sie soll eben, wie Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Bach es deutlich gewollt haben, die „tiefsten und reinsten Offenbarungen des künstlerischen Genius" in der bestimmten Gestalt irgend eines persönlich gewordenen Organes zu Tage bringen.

Wir wünschen an dieser, wie an manchen anderen Stellen, den stürmischen Neuerungssinn des Vfs. herbei, dessen Wort gilt und weit gehört wird; — um so mehr, da von ihm sonst in (scheinbaren) Kleinigkeiten ganz nützliche Besserungsgesuche eingereicht werden. Hat der Vf. sich früher gegen die fremde Benennung des Basso ostinato mit vaterländischem Eifer erklärt, kämpft er gegen unrichtigen Sprachgebrauch „Streichquartett" (246), gegen falsche Schreibweise im Wechsel der Schlüssel beim Baß (279. 312), so hört' ich ihn auch gern deutsch *) und leichter sprechen: Geige, Geigen, Baßgeige 2c., statt der mannichfaltigen, für die Uebersicht lästigen Benennungen; auch das altväterlich eingebürgerte „Clavier" scheint mir dem Sinne angemessener, als das blasirte, unwahre, salonfähige „Piano" (428). Noch ein Besserungsgesuch hochwichtigen Inhalts, das die Zeit freilich schon anfängt zu bestätigen, vermisse ich; dies betrifft den unseligen Mißbrauch, unter dessen Herrschaft leider auch unser seliger Mozart gestanden. Es dürfen hinfort nicht Männerrollen auf der Bühne durch Weiber gesungen werden; einen Seitenhieb solchen Inhalts hätten wir entweder S. 488, oder am Ende der höheren Gesangcomposition erwartet, da doch im Uebrigen so schön geeifert ist wider die Unsitte der Zeit, den Gesang zuweilen unter das Instrumentale unterzuordnen. Diese moderne Verderbniß ist mit Recht bekämpft S. 442: „In der Verbindung von Gesang und Instrument ist der erstere das Herrschende, das letztere das Untergeordnete." Hat doch leider Mendelssohn, dem sonst so viel ächte Sangbarkeit gegeben ist, im Elias mehrmals durch Orchesterkünste den Gesang geradezu zerdrückt. Es hilft nichts, sich mit größeren, als er selbst ist, wie Beethoven in der 9ten Symphonie, zu entschuldigen: das Unwahre ist auch bei Beethoven unwahr.

Dies sind die wichtigsten Einzelheiten, die uns aufgestoßen sind, und deren Neuheit theils zur Beistimmung, theils zum Widerspruch reizte; beides wolle der geehrte Vf. uns freundlich aufnehmen als Zeichen unserer Achtung. Nachträglich könnte ich noch einiger Punkte erwähnen, z. B. der übertriebenen, wie mir scheint unrichtigen, Werthschätzung Meyerbeer's (474. 475. 522); ferner der Darstellung der Ouvertüre als „Sonatenform" (406. 412), welche meine Ansicht in der Beurtheilung des dritten Bandes (s. diese Zeitschr. Januar 1846) bestätigt 2c. Aber es ist Zeit, von den Einzelheiten absehend ein Gesammtergebniß zu ziehen, damit wir wissen, was wir im Ganzen an der Compositionslehre haben, wo sie ihre Kraft und Wirksamkeit besitzt, und wo ihre endliche, verwundbare Seite liegt, ihr menschlicher Mangel, den die Zukunft ausgleichen muß.

Dr. Ed. Krüger.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte.

Das 12te und 13te Abonnementconcert am 20sten und 27sten Januar brachte uns von größeren Instrumentalwerken, das erste: die Ouvertüre zum Wasserträger, und die, schon früher hier aufgeführte Symphonie G=Moll Nr. 1 von Julius Rietz, unter Direction des Componisten; das zweite die Ouvertüre zur Iphigenie und die A=Dur Symphonie von Beethoven. Die Ausführung war, wie immer, von hoher Schönheit, insbesondere rief die Darstellung des letztgenannten Werkes Enthusiasmus im Publikum hervor. Sie war in der That ausgezeichnet, wenn schon, nach meinem Gefühl, das Andante ein wenig zu schnell genommen wurde, und der Schlußsatz in diesem feurigen Tempo an den Grenzen der Möglichkeit hinstreifte. Indeß gelang das Wagniß, es kam Alles deutlich zu Gehör, und so ist gegen die Wahl des Tempo in diesem letzten Satze nichts einzuwenden. — Frl. Schloß sang im 12ten Concert Beethoven's große Scene und Arie, und eine Arie aus Romeo und Julie, im 13ten Recitativ und Arie aus Iphigenie in Tauris, und Arie aus il Crociato von Meyerbeer mit der lobenswerthesten Sorgfalt und dem Streben, das Beste zu leisten, wie wir das bei ihr gewohnt sind. Was in der Ausführung der beiden

---

*) In der Tonkünstlerversammlung zu Leipzig (August 1847) ist der Schumann'sche Antrag: deutsche Namen in deutschen Musikalien walten zu lassen, mit gebührender Beistimmung angenommen. Vergesse man doch aber nicht, mit dem eingebürgerten „Clavier" auch die einfältigen gutgemeinten „Clavierauszüge" beizubehalten, anstatt sich verblenden zu lassen durch lügenhafte Prädicate, wie die neuen weißmacherischen: Partition de Piano, Traduction, Transscription pour le Piano etc.

deutschen Meisterwerke fehlte, Leidenschaft, dramatisches Leben liegt ihrer Individualität zu fern, als daß sie es durch Studium vollständig erreichen könnte. — Von Instrumental-Solovorträgen hörten wir Beethoven's Concert für Pianoforte, Violine und Violoncello vorgetragen von Frl. E. Judine aus London, Schülerin des Conservatoriums, Hrn. C.M. David und Hrn. Coßmann, und im 13ten Concert einen Concertsatz und eine Phantasie für Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. C.M. Franz Schubert aus Dresden. Das herrliche Beethoven'sche Concert befriedigte dies Mal in Folge der Ausführung nicht. Die beiden Künstler spielten trefflich, aber Frl. Judine war ihrer Aufgabe keineswegs gewachsen. Es fehlte geistig an Freiheit, an Schwung des Vortrags, Eigenschaften, die nur aus dem inneren Verständniß der Composition hervorgehen können, technisch, wenn auch nicht an Correctheit, so doch an Kraft, deren Mangel Vieles nicht deutlich genug hervortreten ließ; der Anschlag zeigte sich noch hart und ohne Tonabstufungen, und so konnte es nicht ausbleiben, daß eine etwas niederdrückende Atmosphäre über dem Ganzen schwebte. Hr. C.M. Schubert bewährte sich auf's Neue als sehr bedeutender Künstler auf seinem Instrument, als ein Meister, ausgezeichnet nicht zwar durch Leidenschaft, Tongröße, wohl aber durch Sauberkeit, Glätte, Eleganz und durch eine Sicherheit, welcher nichts mißlang. — Am 3ten Februar fand, in großartiger Weise, die erste Aufführung des Elias bei uns Statt. Näheres darüber in unserem nächsten Bericht.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. M. v. Weber, Ouverture de l'opéra: Der Freischütz, transcrite par Adolphe Henselt. Schlesinger. 1 Thlr.

Wir verglichen diese Henselt'sche Uebertragung mit der von Liszt; jene ist die einfachere, diese die geistvollere. In der Baßregion legt Henselt die Intervalle weiter auseinander als Liszt, der sich gigantischer zeigt in Beherrschung der Massen und zugleich feiner in Wiedergebung der sanften Stellen. Gewiß ist, daß die Liszt'sche Uebertragung effectvoller; dafür ist sie auch schwerer auszuführen. Wähle ein Jeder nach Bedürfniß: gute Fertigkeit verlangen Beide.

G. F. Händel, Six grandes Fugues pour l'Orgue ou le Clavecin. Edition nouvelle revue et corrigée critiquement. Peters. 25 Ngr.

Die Tonarten der sechs Fugen sind G-Moll, G-Dur, B-Dur, H-Moll, A-Moll und C-Moll. Die Ausgabe ist sehr sauber und correct. Eine Fingersatzbezeichnung ist nicht beigefügt, was Vielen erwünscht sein wird.

Besprochen werden:

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 72. Sechs Kinderstücke. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

St. Heller, Op. 58. Rêveries. Schlesinger. ⅔ Thlr.

C. V. Alkan d. ält., Op. 31. 25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour Piano ou Orgue. Schlesinger. Heft 1—3, à 25 Sgr.

Instructives.

F. X. Chwatal, Op. 68. Musikalisches Blumengärtchen. Eine Reihe leichter und ansprechender Rondinos, Variationen, Bagatellen und Tänze über die beliebtesten Themas. Magdeburg, Heinrichshofen. 20s Heft. 10 Sgr.

Der Verf. bekundet auch in diesem Hefte sein Geschick für derartige Arbeiten, jedoch ist nicht in Abrede zu stellen, daß er den Forderungen des guten Geschmacks nicht allenthalben nachkommt. Die beiden letzten der vier Nummern sind Abkömmlinge des Schablonengeschlechts.

F. A. Greßler, Op. 18. 6 gefällige Motiven nach Opern und Vogelstimmen mit Introductionen, Variationen, Rondos und Impromptus. Heinrichshofen. 1 Thlr. 15 Sgr.

Das Opus ist erst jetzt, zwei volle Jahre nach seinem Erscheinen, zur Anzeige in diesen Bl. eingesandt worden. Nach des Verfassers eigener Aussage sind die Stücke „mit genauer Rücksicht auf die technische Eigenthümlichkeit des Instruments und den natürlichen Bau der Hand gesetzt, mit Applicatur bezeichnet, zum Nutzen der Lernenden und zur Unterhaltung der Geübteren" bestimmt. Die gefälligen Motive sind von Bellini, Donizetti und zwei Vogelstimmen: dem

Goldammer und dem Finken, letztere nach Hrn. Greßler's kunstreicher Verdollmetschung dargestellt. Wir enthalten uns eines Urtheils, da das Werk schon alt ist und wir es nicht aus seiner ihm wohl zu vergönnenden Ruhe aufstören mögen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

F. Beyer, Op. 92. Heures de Loisir. Collection des Rondeaux sur des Danses favorites. **Schott. Nr.** 4 **bis** 6, à 45 **Kr.**

Vollständig assortirte Maculatursendung, neue Folge, Lieferung II. (Lieferung III und IV erscheinen binnen Kurzem.)

F. Beyer, Op. 93. Trois Divertissements sur des motifs de l'opéra: I due Foscari de Verdi. **Schott.** 3 **Hefte,** à 54 **Kr.**

Ditto, etwas bessere Qualität. Extralieferung.

F. Beyer, Op. 96. Album 1848. Six Morceaux élégants sur des Airs allemands favoris. 3me Suite. **Schott.** 3 **Fl.** 12 **Kr.**

Die Delicatessen, welche in diesem Album mit Beyer'scher Würze aufgetischt zu finden, sind von Speier, Fesca, Kücken, Abt und Proch, und Kreutzer. Genieße man nicht zu viel auf einmal davon, es möchte leicht übel bekommen!

F. Waldmüller, Op. 41. Les plus belles mélodies de: La Part du Diable, Opéra de Auber. Fantaisie facile et élégante. **Witzendorf.** 1 **Fl. C.M.**

In der Ausführung leichter, in der Trivialität und Geschmacklosigkeit den früheren Productionen dieses Herrn würdig.

Fr. Hünten, Op. 153. Fantaisie sur des motifs de l'opéra: La figlia del Regimento. **Peters.** 18 **Ngr.**
— — —, **Op.** 154. Rondino sur une Tirolese de Donizetti. **Ebend.** 18 **Ngr.**
— — —, **Op.** 155. Fantaisie sur des Thêmes de l'opéra: Le Maçon d'Auber. **Ebend.** 18 **Ngr.**
— — —, **Op.** 156. Rondeau sur le Choeur des Sauvages tiré de Christophe Colomb de Fél. David. **Ebend.** 18 **Ngr.**

Vom Standpunkt der gewöhnlichsten Dilettanten-Leistungen betrachtet sämmtlich von mittlerer Schwierigkeit.

Fr. Hünten, Op. 157. Pensées italiennes. 2 Fant. brillantes. Nr. 1. Thême de Donizetti. Nr. 2. Thême de Bellini. **Peters.** à **Heft** 18 **Ngr.**

Für schon vorgeschrittene Schüler. Namentlich fordert die Phantasie Nr. 2 eine ziemliche Fertigkeit vom Vortragenden.

Fr. Burgmüller, Les Printanières. 3 Polkas nouvelles. **Schott.** 54 **Kr.**

Die Vignette ist dem Inhalte weit vorzuziehen.

Fr. Burgmüller, Fantaisie sur la Romance favorite: la Brune Thérése de P. Guion. **Schott.** 54 **Kr.**

Wie sich von selbst versteht, trivial, aber nicht schwer.

J. Schmitt, Das kleine Hexameron, eine Auswahl moderner Compositionen im leichten Style. Heft 1. Nr. 4: Bijoux-Caprice, **Op.** 204. **Schubert u. Comp.** $\frac{1}{3}$ **Thlr.**

Eine leichte Kleinigkeit.

J. Gregoir, Op. 47. Fantaisie sur les plus jolies motifs de Christophe Colomb de Fél. David. **Schott.** 54 **Kr.**

Aneinander gereihte Motive, mit einigen auf der letzten Seite zusammengestoppelten Passagen des Hrn. Gregoir.

R. Willmers, „Flieg' Vogel fliege", dänische Canzonette übertragen und variirt. Einzelner Abdruck aus dem Concertstück Op. 16. Schuberth u. Comp. $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Berens, Op. 2. **Das musikalische Europa. Zwölf Phantasien über beliebte Themas. 1s Heft: Mozart (Don Juan). Schuberth u. Comp. 1 Thlr.**

Ist früher zweihändig erschienen und angezeigt worden. Mittleren Spielern zu angenehmer Unterhaltung zu empfehlen.

F. X. Chwatal, Op. 81. **Die Lustwandler im Gebiete der Töne. Leichte und ansprechende Rondinos, Variationen, Bagatellen etc. nach beliebten Themas. Magdeburg, Heinrichshofen. Heft 1 — 3.** 25 **Sgr.**
— — —, **Op.** 83. Le Début. Deux Amusements faciles et agréables. **Ebend.** 2 **Hefte,** à $12\frac{1}{2}$ **Sgr.**

Für Anfänger brauchbar. In Op. 81 sind beide Stimmen leicht und einfach; in Op. 83 ist's nur die Primostimme, dagegen die dem Lehrer zuertheilte Secondostimme etwas überladen erscheint.

F. X. Chwatal, Op. 55. Trois Amusements. Nr. 1. La Mazourka. Nr. 2. La Galoppe. Nr. 3. La Valse. Nouvelle Edition. **Leipzig, Klemm. Nr.** 1 **bis** 3, à 15 **Ngr.; compl.** 1 **Thlr.**

Nicht übel und der neuen Ausgabe nicht unwerth.

H. Bertini, Op. 173. Fantaisie sur des thêmes de Robert Bruce, opéra de G. Rossini. **Schott.** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

Zum Paradedienst für fertige Spieler, — ein Werk von dem Handwerk.

Repertorium für Manuscripte.

Fortsetzung des **H. Sattler**'schen Verzeichnisses seiner ungedruckten Compositionen.

B) Compositionen für Schulen.

Sammlung verschiedener vierstimmiger Chöre für Gymnasien. Ohne Begleitung.
Cantate zur Einweihung der Bürgerschule. Ohne Begleitung.
Aufmunterung. Cantate für höhere Töchterschulen. Dreistimmig mit Pianofortebegleitung.
Mit Sang und Jubelklange. Cantate für höhere Töchterschulen. Dreistimmig mit Pianofortebegleitung.
An die Hoffnung. Cantate für vier gemischte Stimmen. Mit Pianofortebegleitung.
Ode an Augustus (Jam satis etc.) von Horaz, im Originaltexte, für vier gemischte Stimmen.

C) Compositionen für Pianoforte mit Begl.

Sonate für Pianoforte und Violine. As-Dur. 1837.
Trio für Pfte., Violine und Violoncello. A-Moll. 1840.
Sonate für Pfte. und Violine. B-Dur. 1842.
Concert-Variationen mit Begl. des Orchesters. B-Dur. 1841.

D) Compositionen für Pianoforte allein.

Variationen über: „Freudvoll und leidvoll". Es-Dur. 1843.
Harzbilder. Charakterstücke. (Roßtrappe, Selkethal, Ziegenkopf, Nebelschleier, Wanderung, Tannentanz.) 1847.

E) Compositionen für Männerstimmen.

Ein Band deutscher Männerchöre:
1. Der Willie braut. Von R. Burns.
2. Zwiegesang. Von Reinick.
3. Des Sängers Lied von der Treue. Von Fr. Ziegeler.
4. Wanderlied. Von A. Ribbentrop.
5. Glückauf. Von Fr. Ziegeler.
6. Das freie Wort. Von Herwegh.
7. Tragische Geschichte. Von Chamisso.
8. Vivat. Von Fr. Ziegeler.
9. Härzers Schneelied. Von Fr. Ziegeler.
10. Der Härzer frei und treu. Von Fr. Ziegeler.
11. Lieber Hospes, auf ein Wort. Von Fr. Ziegeler.
12. Abschied vom Sängerfeste. Von H. Sattler.
13. Lebenslied. Von Arndt.
14. Notturno. Im Cantatenstyle. Von H. Sattler.
15. Aufruf an mein Vaterland. Mit Hornbegleitung. Von H. Sattler.
16. Soldatenmuth. Von H. Sattler.

List über List. Komische Scene. Von H. Sattler.
Ins Weinhaus. Humoristischer Gesang. Von H. Sattler.
Schlußgesang. Im Cantatenstyle, mit Hornbegleitung. Aufgeführt beim zweiten Gesangfeste in Blankenburg, 1840. Von A. Ribbentrop.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 14. Den 15. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Köln.

Die Ruhe in öffentlichen musikalischen Productionen ist, mit Ausnahme unserer Oper, durch die eingetretene Carnevalszeit geboten, welche mit Neujahr beginnt und bis Fastnacht dauert. Während in den meisten größeren Städten eben diese Zeit recht viele Concerte und Akademien veranlaßt, ist es hier umgekehrt. In dieser zum Berichterstatten günstigen Zeit läßt man gemüthlich die Kunst- und Nichtkunst-Genüsse nochmals im Geiste vorüberrauschen, und theilt das Durchlebte der musikalischen Außenwelt mit.

Wären wir so sentimentaler und phrasenhafter Natur, wie der dem Anschein nach wenig musikalische Berichterstatter der Kölnischen Zeitung über die diesjährigen Gesellschafts-Concerte, so würden wir etwa folgender Art beginnen: „Wie ein Frühlingshauch, welcher nach langer Winterszeit zum ersten Male seine Schwingen regt, die durstige Menschenbrust gleichsam mit Wonnerausch erfüllt, so verbreiten die ersten Aeußerungen der Tonkunst, welche ein langes Schweigen brachen, einen Zauber, der, ihren eigentlichen Reiz mächtig erhöhend, die lauschende Seele fast freudetrunken macht. In dieser Stimmung ....“ Nach dieser blumenreichen Einleitung möchten die 10,000 Abonnenten und gar nicht in Zahlen zu fassenden Leser dieser Zeitung die Vermuthung hegen, daß in Köln außer den jährlich von der Concert-Gesellschaft zu veranstaltenden sechs Concerten nichts zu hören sei: und hierin müssen wir zu Ehren der Stadt Köln öffentlich widersprechen. Außer den oben erwähnten Concerten wollen wir in Kürze die übrigen anderweitigen Hauptproductionen anführen, um sie später ausführlicher zu besprechen. Der hiesige Männergesang-Verein giebt ebenfalls drei Concerte. Unser wackerer Quartett-Verein hält sechs Soiréen. Der städtische Gesang-Verein, so wie die Singakademie geben jede eine öffentliche Aufführung. Dazu kommen die monatlichen Versammlungen der Liedertafel, welche allerdings keinen Kunstgenuß in ihren Leistungen bietet; außerdem die wöchentlichen Zusammenkünfte des städtischen Gesang-Vereins, so wie der beiden Instrumental-Vereine, der musikalischen Gesellschaft und des Philharmonischen Vereins; die sonntägliche Messe in unserem herrlichen Dome nicht zu vergessen. Rechne man dazu noch unsere Oper, und die durch Verhältnisse herbeigeführten Gelegenheits-Concerte, z. B. für das zu errichtende Monument Mendelssohn's, für den Fortbau des Domes, für die neu zu bauende evangelische Kirche, und für allerlei sonstige wohlthätige Anstalten und Zwecke. Nach dieser Aufzählung, wobei ich beinahe fürchte, noch Eins und das Andere übergangen zu haben, fehlt es nicht an einem regen Musiktreiben bei uns.

Seit vorigem Herbste haben wir eine neue Bühnendirection in der Person des Hrn. Gerlach. Er bekundet durch reges Streben, daß es sein ernstlicher Wille ist, den allerdings hochgestellten Anforderungen unseres Publikums nach Kräften zu genügen. So wie hier, sind wohl selten Bühnenverhältnisse geordnet und besteuert. Das Haus gehört Actionairen zu und trägt eine hohe Miethe, und in noch höherem

Grade drückend sind die zu zahlenden Armenabgaben. Von Seiten der Stadt geschieht nichts für dieses Institut, im Gegentheil zieht sie noch bedeutenden Vortheil davon. Ob es Hrn. Gerlach gelingen wird, unter diesen drückenden Verhältnissen sein Institut zu erhalten, falls ihm nicht eine Erleichterung wird, dürfte wohl sehr in Zweifel gezogen werden; unser und Vieler Wunsch ist es, ihn an der Spitze bleiben zu sehen, indem er bisher gezeigt, daß er die Einsicht und Fähigkeit besitzt, ein Kunstinstitut zu leiten. — Von neuen Opern hörten wir im Laufe dieses Winters bis jetzt: „die Musquetiere der Königin" von Halevy, eine bizarre, geschraubte Musik, und „Nabucodonosor" von Verdy, eine eben so langweilige als charakterlose und geräuschvolle Oper, von der man höchstens rühmen kann, daß sie eine Uebersetzung Bellinischer und Donizettischer Musik in's Syrische sei.

Durch die längere Anwesenheit des Fräul. v. Marra hatten wir unendliche Wiederholungen der Opern: „die Puritaner, Lucia di Lammermore, der Liebestrank, die Nachtwandlerin, die Regimentstochter, Linda di Chamounix ꝛc." Wie überall (?), hat auch hier Frl. v. Marra wahrhaft Furore gemacht. Unstreitig gehört sie zu den bedeutendsten Coloratursängerinnen. Innig zu bedauern ist es, daß die mittlere Octave ihrer Stimme den übrigen nicht gleich, sondern matt und hohl ist. Zu ihrer Force-Partie sowohl im Gesange als Spiel zählen wir die Lucia in der Oper gleichen Namens von Donizetti. Diese Darstellung ist eine großartige, erinnert an die leider so früh verschiedene Malibran-Garcia, und würde allein schon hinreichen, ihr einen ersten Platz unter den dramatischen Gesangs-Coriphäen anzuweisen. — Von unserem Opernpersonale nennen wir zuerst den Tenoristen Hrn. Bahrdt. Sein schönes und frisches Organ läßt manche nicht zu lobende Angewohnheiten übersehen, wozu wir in seinem Vortrage das in's Extremfallen von *ff* in's *pp* zählen, alle Mitteltinten überspringend. Obgleich öfter hingerissen von höchst gelungenem Vortrage, werden wir doch durch diese beinahe zur Gewohnheit gewordene Manier unangenehm berührt. Auch wünschen wir mehr Charakter in seinen Partieen ausgeprägt und durchgeführt. Wir können es nicht zugeben, und müssen es sogar rügen, wenn derselbe im Barbier von Sevilla als Pseudo-Basilio „die Fahnenwacht" von Lindpaintner als Einlage singt. Möge Hr. Bahrdt diese kleinen Fingerzeige aus dem freundlichsten Gesichtspunkte ansehen, wir schätzen ihn zu sehr, um ihn verletzen zu wollen. Noch jung und mit so schönen Mitteln begabt, hoffen wir von ihm, daß er sich einen bedeutenden Ruf erringen werde. — Unsere zweite Sängerin, Frau Lutz, hat eine recht schöne Stimme und eine vortreffliche Schule. Nur möchten wir wünschen, daß sie nicht so oft mit ihren tiefen Tönen koquettire. Mit Recht wird sie vom Publikum als Liebling behandelt, denn ihre Darstellungen sind abgerundet und durchdacht. Eine talentvolle Anfängerin ist Frl. Steinebach. Die Soubrettenpartieen theilt sie mit Frau Fernau, die durch niedlichen Vortrag und allerliebstes Spiel sich den Beifall zu erwerben versteht, der ihr reichlich gezollt wird. Die alten Partien sind in passender Weise der Frau Eschborn gegeben. Hr. Rudolph ist ein recht braver zweiter Tenor mit lieblicher Stimme und guter Gesangsmanier. Mit unserem Baritonisten Hrn. Fernau kann man nöthigenfalls vorlieb nehmen, doch ist er weit entfernt, den Hrn. Rusch zu ersetzen, der früher an hiesiger Bühne war. Ein ausgezeichnetes Organ von großer Kraft und gleichem Umfange besitzt Hr. Cremenz, zweiter Bassist. Er ist leider noch zu großer Anfänger, um im Gesang und Spiel in Hauptpartien den Ansprüchen zu genügen. Seine Ausbildung bedarf noch ernster Studien, und zu bedauern würde es sein, wenn er sie vernachlässigte, denn seine Mittel gehören zu den außergewöhnlichen, und die sind wahrlich selten. Hr. Friedhof als Baßbuffo ist recht wacker. Eine erste Sängerin ist noch nicht für unsere Bühne gewonnen, da die bis jetzt zum Debüt auftretenden nicht genügten. Sehr zu loben ist das Chorpersonale, besonders was den männlichen Theil desselben betrifft; die weiblichen Stimmen, namentlich die Soprane, dürften frischere Gesangs-Organe haben. Bei genauem und reinem Singen, das wir gern anerkennen, wünschten wir jedoch, daß demselben mehr Aufmunterung von Seiten des Publikums werde. — Wenn wir ein ausgezeichnetes Theater-Orchester haben, wie es nur wenige Städte aufweisen können, welche nicht eine gut besoldete Kapelle besitzen, so hätten doch die Violinen eine Reorganisation nöthig. Freilich erschiene es hart, alte verdienstvolle Männer, welche ihre Lebenszeit in demselben zugebracht und in ihren kräftigeren Jahren Tüchtiges geleistet, daraus zu entlassen und brodlos zu machen, doch würden die Leistungen durch Ersatz von jungen Leuten gewinnen. Einen eigentlichen Pensionsfonds besitzt unser Orchester zur Zeit noch nicht, blos ein mäßiges Capital, von dessen Zinsen Unterstützungen den bedürftigen Mitgliedern in Krankheits- und Unglücksfällen gereicht werden. Es wird viel in Köln für Musik und Musiker gethan, die Glücklichen sind jedoch nur Einzelne, und zwar die Männer, welche an der Spitze stehen. Für Musiker, welche, wie schon eben bemerkt, ihr ganzes Leben im Orchester gewirkt und nur ein mäßiges oder gar nothdürftig ausreichendes Gehalt bezogen haben, wovon also nichts erspart werden

kann für das Alter, wo Schwäche und Unfähigkeit eintritt, an diese denkt man nicht und überläßt sie ihrem Schicksale! Hoffen wir, daß die Zeit nicht fern sei, wo dieser Gegenstand einer thatkräftigen Erledigung entgegensieht. Eine städtische Kapellmeisterstelle hat die Stadt bereits dotirt: möge sie nun dem städtischen Kapellmeister ein städt. Orchester bilden, denn Eins ohne das Andere kann nur wirkungslos erscheinen. Als Dirigent der Oper sehen wir Hrn. Eschborn fungiren, einen Mann von großer Routine durch langjähriges Wirken in dieser Art. Er weiß Sänger und Orchester zu leiten, und die Auffassung der dramatischen Werke unter seiner Leitung darf gut und, mit wenigen Ausnahmen, gelungen genannt werden. In frischer Erinnerung stehen jedoch noch die trefflichen Leistungen seines Vorgängers und Schülers Hrn. Fischer, zur Zeit in Mainz, als daß wir sie nicht bei dieser Gelegenheit erwähnen sollten. — Von neuen Opern sehen wir entgegen: „die Krondiamanten" von Auber, „der Korsar" von Hamm, einem hier lebenden jungen Musiker, und die früher hier bereits zur Aufführung gelangte Oper von Dorn: „der Schöffe von Paris". Von demselben Componisten haben wir eine neue komische Oper in Aussicht: „die Musikanten von Aachen", Text von dem Dichter Otto Sternau. — Als Gäste sind uns angemeldet: Frau Fehringer, Frl. Rummel und Frl. Weixelbaum. Welche von diesen Damen unsere erste Sängerin wird, müssen wir einer späteren Mittheilung vorbehalten.

Köln, im Januar 1848.

Ferd. Rahles.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der bei der ital. Oper in Berlin sehr beliebte Sänger **Labocetta** ist für die nächste Saison an die Pariser Oper engagirt.

Thalberg giebt jetzt in Madrid Concert, und **Döhler** wird in diesem Frühjahr in Wien wieder einmal spielen.

Federico Ricci ist nach Copenhagen gegangen, um dort eine seiner Opern in Scene zu bringen.

Servais spielt jetzt in Wien, und **Heindl**, den die Wiener Theaterzeitung eine löwenzüngige Flötennachtigall nennt, in Oedenburg.

Ein Fräulein **Vautier**, erste Sängerin des Theaters zu Temesvar, hat nach dem „Humoristen" ehrenvolle Anträge zum Gastspiele vom Hoftheater zu Stuttgart und vom Stadttheater zu Leipzig erhalten; da würden wir also nicht sagen können; „sie ist nicht weit her!" —

In Pesth concertirte ein zwölfjähriger Pianist, **Ignaz Zeitteles**, mit Beifall; er soll übrigens eine auffallende Aehnlichkeit mit Liszt haben.

Halevy wird nächsten Sommer eine Reise nach Deutschland unternehmen.

Staudigl wird Ende März im Hoftheater zu Dresden als Gast singen.

In einem Concert, welches am 10ten Febr. in **Berlin** „zum Besten der Oberschlesischen Nothleidenden" gegeben wird, wirken Mad. Viardot-Garcia, Mad. Köster, die Concertmstr. Ries und Ganz, die Kammermus. Hennig und Richter, und die ganze Königl. Kapelle unter K.M. Taubert mit.

In **Riga** werden in diesem Winter auch „Abonnement-Concerte" unter Kapellmstr. Schrameck's Leitung gegeben; das erste war bereits, brachte unter Mehreren die Eroica, und Flötenvariationen von Haake, vorgetragen von Mühlfeldt. (Beide Leipziger.)

Musikfeste, Aufführungen. Markull's Oratorium: „Johannes der Täufer" wird von der Berliner Singakademie demnächst aufgeführt.

Neue Opern. In Moskau gefällt eine russische Oper: „Esmeralda" von **Dargomirsky** außerordentlich.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Kapellmeister **Taubert** und **Möser** in Berlin haben den rothen Adlerorden 4ter Classe erhalten.

Literarische Notizen. Ein italienisches Journal, welches sich auch mit Musik befassen wird, erscheint demnächst drei Mal wöchentlich, und zwar in ½ Bogen größtes Folio, aber soll auch jahrgängig 20 Thlr. kosten. Es heißt: **Il poligrafo austriaco,** Giornale illustrato di Scienze, Lettere, belle Arti, Filologia, Linguistica, Teatri, Mode, Musica, Industria, Miscellane, Novità etz. etz. con suplimenti, con Illustrazioni stampati nel Testo; con figurini di Moda originali e coloriti; con vari Allegati Artistici, condotti in Litografia e spesso anche coloriti, con ritratti de celebri Comtemporanei; con Allegati di Musica e simili aggiuntovi un settimanale, foglio d' Annunci, letterari, artistici e Musicali ed una Mensile Rivista Generale de principali Giornali e delle fini importanti Opere Periodiche. Editiere e Redattore Prof. *F. A. Rosental.*

Vermischtes.

Balfe's neue dreiactige Oper: The maid of honour (das Ehrenfräulein) und **Flotow's** „Martha" haben dasselbe Süjet; beide Texte sind nämlich nach dem bekannten Ballete: „Lady Henriette" gearbeitet.

Der alte **Arndt** in Bonn hat ein Gedicht: „Zum Preise des Liedes" geschrieben und es dem Liederkranze in Frank-

furt a.M. gewidmet, dessen Vorstand es zum großen Sängerfeste componiren lassen will.

Vom 15ten April d. J. übernimmt Hr. **Kramer**, früher in Wien und dann Dir. in Caschau, die Direction des hiesigen Stadttheaters, und tritt also in den Contract des Hrn. Dr. Schmidt.

Bei Besprechung der Oper: „Zayre" vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, sagt die Europa: Wir glauben, daß der Liberalismus Unrecht thut, wenn er es für seine Schuldigkeit hält, gegen solche Bestrebungen eines regierenden Fürsten unbedingt eine oppositionelle Lanze einzulegen. Ein Fürst, der dichtet, componirt und philosophirt, hat sich dadurch schon auf eine verwandte Linie mit dem Volke gestellt, und huldigt dem Volksbegriff, der ja überhaupt alle geistige und künstlerische Production in sich zusammenschließt.

Der Zudrang zu den Vorstellungen der **Jenny Lind** in Stockholm ist so groß, daß die Direction zur Vermeidung weiterer Excesse im Opernsaale vorher eine ordentliche Versteigerung der Theaterbillets veranstaltete, wobei man dieselben im Durchschnitt 600 p.C. höher als die gewöhnlichen Preise bezahlte.

Weber's Freischütz wurde auf den Königl. Theatern in Berlin vom 18ten Juni 1821, wo er zuerst erschien, bis zum 16ten Dec. 1845 235 Mal gegeben; was würde der gute Weber für eine Tantième verdient haben!

Julius Becker's neue Oper: „die Belagerung von Bagdad" wird anfangs April in Leipzig aufgeführt werden.

Flotow's Martha wird in Hamburg, Dresden, München, Leipzig, Breslau, Danzig, Braunschweig, Schwerin, Weimar, Bremen, Grätz, Presburg, Brünn aufgeführt; wenigstens haben die dortigen Bühnen, nach der Theater-Chronik, sich die Partituren erworben.

Vor einigen Tagen starb in Wien, wie die Theater-Chronik erzählt, der Bruder **L. v. Beethoven's**. Derselbe war ursprünglich Apotheker und hatte sich durch glückliche Speculationen, namentlich als Armeelieferant, ein bedeutendes Vermögen erworben. Man sah ihn gewöhnlich in einer Equipage mit vier Schimmeln.

Der Moniteur belge enthält eine Cabinetsordre folgenden Inhalts: Es wird eine Concurrenz eröffnet zur Dichtung eines Operntextes, welcher von einem bei der musikalischen Preisbewerbung gekrönten Componisten in Musik gesetzt werden soll. Das Gedicht kann beliebig zwei oder mehrere Acte haben, und kann ihm gleichviel ein tragisches oder komisches Süjet zu Grunde liegen. Das Urtheil wird von einer aus sieben Mitgliedern der Academie royale des beaux arts zusammengesetzten Commission gefällt, und müssen die Einsendungen bis zum 1sten Juni 1848 geschehen sein. Der Preis für den Autor des gekrönten Gedichtes besteht in einer goldenen Medaille im Werthe von 300 Frcs. und außerdem 500 Frcs. baar. Das zweitbeste Gedicht erhält ebenfalls eine goldene Medaille. Die gekrönten Dichter sind auf ihr Ehrenwort verpflichtet, ihr Werk nicht weiter zu veröffentlichen. Das Gouvernement wird dafür sorgen, daß die Composition einem fähigen Künstler übertragen werde und das Werk zur öffentlichen Aufführung gelange.

Mehül wird wieder lebendig: in Leipzig wird sein „Jacob und seine Söhne", und in Frankfurt a.M. seine „Blinden von Toledo" jetzt aufgeführt.

Im **Museums-Concert** von Frankfurt a.M. wurde am 4ten Febr. die G-Moll Symphonie von Mozart, die Pastoral-Symphonie von Beethoven- und außerdem Spohr's „Rose" aus Zemire und Azor, eine Horn-Phantasie von Steglich vorgetragen und auch noch Gedichte recitirt. Viel für's Geld! —

Der **Mozart-Verein** in Darmstadt feierte in voriger Woche Mozart's Geburtstag mit aller mus. Weihe und äußerer Eleganz.

Warum, fragt Fallstaff, verdiente Jenny Lind in England das meiste Geld? — Weil sie nach Noten singt.

Donizetti's körperlicher Zustand hat sich etwas gebessert, sein geistiger jedoch gar nicht. Er kann die Arme und Beine freier bewegen, sein Auge ist klar, die körperlichen Functionen sind ziemlich regelmäßig, aber das Bewußtsein, oder wenigstens die Verbindung des Bewußtseins mit der Außenwelt fehlt ganz. Redet man ihn an, so schließt er die Augen und schweigt; nie, selbst wenn er allein ist, kommt ein Laut über seine Lippen. Die Aerzte fürchten das Schlimmste für dieses Frühjahr. (Charivari.)

In **Hamburg** sind jetzt die Negersänger (im Elbpavillon), die deutsche Nationalsänger-Gesellschaft von Fiedler, Flachowsky und Krüger (in der Weinhalle), Lumbye aus Copenhagen mit seinem Orchester (in der Tonhalle), Mary di Pierro und Saverio di Conto mit vier ital. Damen (in der Polkahalle), fünf wirkliche Neger-Sängerinnen (im Türkischen Hause), der steyrische Sänger Richter in der holländischen Halle), der Tyroler Schattinger (bei Hocker), die Geschwister Cavella aus Ungarn (im Theater-Caffeehaus), die Familie Preuß auf der Durchreise von Kiel nach Berlin (bei Kagemann), die Geschwister Lange aus Westphalen (in der Schweizerhalle), vier singende Baiern (in der jüngsten Halle), eine noch nie dagewesene Sängergesellschaft (in der Felsenburg), J. Maria Homeyer, Kapellmstr. des Herzogs von Parma (auf der Orgel der engl. Episcopalkirche) — diese kündigen Alle an einem und demselben Tage Concert an, und außerdem sind noch von Einheimischen eben so viele. (Hamb. Nachr. Nr. 25. vom 29sten Jan. 1848.)

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 15.** Den 19. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher.

A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Composition praktisch-theoretisch. Vierter Theil.

(Schluß.)

Der Plan des ganzen Werkes ist so angelegt, daß zuerst die Elementar-Composition, dann die Kunstformen, endlich die Composition für bestimmte Instrumente gelehrt wird. Der erste Theil entwickelt aus den einfachsten Gestalten die Grundgesetze der Melodie und Harmonie, die ersten künstlerischen Gebilde (Gang, Satz, Periode), die Modulation. Als erste Anwendung des Gefundenen ergiebt sich die Begleitung gegebener Melodien. Hieran schließt sich die Erkenntniß der Liedform, der Choralfigurationen, der Nachahmungsformen bis zur Fuge. Die angewandte Compositionslehre lehrt nacheinander: Clavier, Vocalien, Orgel, Orchester, Ensemblesatz. Diese Eintheilung ist im Ganzen, wie sehr wir auch am Einzelnen die Ordnung anzugreifen für nöthig fanden, dennoch eine übersichtliche, vorzüglich aber durch ihren Reichthum und Umfang anerkennenswerth. — Was der erste Theil in verhältnißmäßig kleinem Raume umfaßt, das gaben ältere Lehrbücher oft in mühselige Breite zerdehnt, doch innerlich nicht vollständiger, sondern oft mangelhafter, z. B. die Modulationslehre; eine besondere Begleitungs- und Präludienlehre erinnern wir uns nicht anderswo kennen gelernt zu haben. Wenn den Gegnern des Systems gewisse Punkte der Harmonielehre ungenügend schienen, so traf es wiederum weit mehr zufällige Einzelheiten der Anordnung als das Wesen der Lehre, die in sich wohlbegründet und in allen Hauptpuncten vollständig abschließend zu Werke ging. — Der zweite Theil, zwar in der Fugenlehre vielfältig auf ältere Systeme fortbauend, giebt doch im Uebrigen eine überwiegende Masse freier, lebendiger Forschungen, stellenweise ganz neue Darstellungen, z. B. in der Liedform. Der Kern der Lehre, ihr Fortschritt gegen ältere Systeme, ihre historische Bedeutung ist in den ersten zwei Theilen ausgesprochen; es ist vor Allem die Melodielehre, auf wissenschaftliche Bestimmung gebracht, und aus einfachem Grundsatze mannichfaltig entwickelt. Dieses großen Vorzuges willen übersehen wir die Mängel der Darstellung, die zuweilen nicht lichtvolle Anordnung, den jeweiligen Mangel an Begründung, den Ueberfluß an Raisonnement. Niemand wird den Maßstab anlegen wollen, im Lehrbuche selbst und dessen ausgeführten Versuchen sogleich vollendete, schöne, oder auch nur durchaus regelmäßige Melodien zu finden; es ist genug, wenn das Machenlernen gehörig erleichtert, der Sinn erweitert und wohnlich gemacht wird in dem dunklen Reiche der Kunst. Darum ist auch der Ueberfluß mitzunehmen, sei es in Lehre, Betrachtung oder Beispiel. Letztere sind in reichster Fülle das ganze Werk hindurch ausgegossen und, wie von unserem Vf. zu erwarten, tüchtige poetische, nicht langweiliges Zeug wie bei Marpurg und Türk. Selten hat unsern Vf. sein kritischer Sinn irre geführt, wie in dem übermäßigen Lobe Meyerbeer's, in dem un-

gerechten Tadel Gabrieli's (3, 519. 522) und P. Bach's (4, 469). Aber dies ist für ein Lehrbuch kein directer Vorwurf, da alles menschliche Urtheil trüglich ist, so auch das unsere; nur möchten wir, bei aller Anerkennung des Grundsatzes: „amicus Plato . . . magis amica veritas" (vgl. 4, 535) immerfort dem pädagogischen wie dem wissenschaftlichen Tone soviel zugestanden wissen, daß das offene, derbe Kritisiren im Angesicht der Jugend nicht zu weit getrieben werde. — Hiervon abgesehen sind die beiden ersten Theile an Belehrung sehr reich: sie bilden den Haupttheil, das Hauptverdienst der M.'schen Lehre, auch darin, daß sie den Gewinn der Vergangenheit historisch verarbeitet in sich tragen, und selbst was den älteren Lehren Haltbares eigenthümlich war, wohlbenutzt fortpflanzen.

Die andere Hälfte des Werkes ist nicht so reich und neu. Wenn auch die äußere Fülle zusehends im Wachsen begriffen, und die wichtigsten Gestalten unserer Kunst bis in die modernsten Zeiten hinab ausführlich dargelegt sind, so ist doch die eigentliche Belehrung geringer: der innerste Kern wird allmälig dünner, namentlich im vierten Theile. Hierfür findet sich die Entschuldigung, daß in diesen höheren Regionen die Regel, die Lehre überhaupt immer mehr zurücktreten, das freie Schaffen überwiegen müsse (4, 4). Um dieses in gewünschter Weise zu fördern, möchten wir der Hauptlehre von den Kunstformen ein weiteres Feld geboten wissen, als es in dem wichtigen Wendepunkte des dritten Theils geschieht. Auch hier aber bescheiden wir uns, zu den Rathschlägen der Beurtheilung (Januar 1846) ein Weiteres hinzuzufügen, und gedenken nur noch am Ende des Abschlusses, den das ganze Werk gefunden.

Es ist im Verlauf aller vier Bände wiederholt auf die künftige „Musikwissenschaft" des Vfs. hingewiesen worden, welche voraussichtlich Akustik, Rhythmik, Aesthetik behandeln, und gelegentlich mit geschichtlichen Umblicken manche festere Begründung der Melodik, Harmonik und Formenlehre bringen wird. Manche von diesen Gegenständen finden wir aber der Compositionslehre, wie sie der Vf. will, schon unentbehrlich: so die Erkenntniß der Tonarten, Dur und Moll sammt deren Unterschieden nach den Tonstufen, die Naturharmonie, die Vierstimmigkeit; für den vierten Theil bedarf es am Schlusse wenigstens einer Andeutung größerer und größter Gebilde: der Oper, des Oratoriums. Zwar liegt für diese Gebilde ihr Lebenspunkt, ihre Einheit, weil diese tendenziöser oder logisch=idealer Natur ist, streng genommen außerhalb der Compositionslehre. Wie aber diese oft freier als dem pädagogischen Bedürfnisse angemessen scheint, über ihre Grenzen hinausschweift, so wäre dieses Ueberschweifen am ersten gerechtfertigt an solchen Stellen, wo aus der Idee des Ganzen irgend ein einzelner Zug bewiesen wird, und es ist eine Verkürzung der Lehre, dergleichen nur auf künftige Aesthetik oder Wissenschaft hinauszuschieben. Als Beispiele führen wir eine leichte, doch schwierige Frage an. Wenn ein Schüler alle Formen und Organe so ziemlich tüchtig durchgearbeitet hat, so kann er gelegentlich in Zweifel sein über die richtige Wahl der Organe für irgend einen Gedanken, und es ergiebt sich die größere, ächt wissenschaftliche Frage: Welche Ideen fordern einsames, welche vielfältiges Organ — welche das Clavier, die Orgel, das Orchester ꝛc.? Auf diesem Wege, der allerdings in die reine Aesthetik ausmündet, muß sich auch eine bescheidene Frage nach Oper und Oratorium ꝛc. ergeben. — Hier scheint uns nun der vierte Theil minder reichhaltig, als nach der ersten Anlage zu erwarten war. Dankenswerth sind die technischen Erläuterungen, die bedeutenden Erfahrungen über das Wesen der Instrumentation, wie sie die letzten Zeiten von Haydn bis auf Berlioz (rectius: bis auf Weber und Beethoven) gebracht haben. Aber diese Lehre ist nur die leibliche Grundlage für dasjenige, was in den einzelnen melodischen Versuchen der letzten Bücher doch ein wenig zu kurz abgemacht wird. Ist nicht das Wesen der Cantilene anders in der Orchestersymphonie, anders im Clavier, anders im Chor? Da berührt die aus der ersten einfachen Melodik erweiterte Thematologie wiederum ein idealeres Gebiet, das wir dennoch nicht der reinen Wissenschaft allein zuwenden mögen, weil die rechte Erkenntniß schon hier an ihrer Stelle, wo Ideal und Technik sich immer wechselsweis bedingen, um die letzten Kunstgestalten hervorzurufen.

Doch es sei genug der Frage und Beurtheilung. Scheiden wir vom Vf. mit Dank für die Belehrung, die uns aus seinen Werken weit reichlicher dargereicht ist, als sie irgend ein Urtheiler ihm wiederbringen möchte. Die M.'sche Lehre ist ein Gebild der Zeit, und mit den Größen und Schwächen derselben behaftet; das ist menschlich, und kein Grund, daraus einen Vorwurf zu machen. Wie sehr sie zeitgemäß wirke, ist aus ihrer raschen Verbreitung, wie aus den vermehrten Auflagen der ersten Theile zu ermessen. Dieses Urtheil der Zeit ist ein wichtiges, wenn auch kein letztes, unwiderlegliches. Niemand aber wird, wenn er die Bedeutung dieser Lehre oder aller Lehren überhaupt sich vergegenwärtigen will, mit Vernunft die Frage thun, welche der Vf. besonders zu beantworten gut findet: „ob durch die Wirkung verbesserter Lehren größere Künstler, glücklichere Schöpfungen hervorgerufen werden?" (4, 527). Diese Frage liegt außerhalb der Schule, ist dem Lehrbuch fern, berührt

das Urtheil darüber wenig. Hier kommt es nur darauf an, ob die Lehre wirklich lehrt, was sie zu lehren behauptet, und ob dieses Gelehrte ein in sich Begründetes, Vernünftiges sei. — Ob und wie dieses in der M.'schen Lehre stattfinde, glauben wir in den vorangehenden Beurtheilungen beantwortet zu haben.

*

Außer den am Schlusse gebesserten Fehlern des Druckes sind mir noch folgende aufgefallen:

S. 57 Z. 8 v. o. l. N. 55 statt N. 56.
— 79 — 2 v. u. Kategorie.
— 107 — 3 das Kent-Horn muß 3 Been vorgezeichnet haben, eben so S. 107 Z. 10, 108 Z. 3.
— 108 — 1 Tact 2 die 8te Note muß b sein (diese ganze Trompetenstimme mit dem tiefen F [Notenbeispiel] u. s. w. ist übrigens apogryph; daß ihr diese Töne möglich wären, ist wenigstens S. 46. 47. unterlassen zu erwähnen. — Aus S. 99 mag man schließen, daß Ventil-Trompeten gemeint sind).
— 132 — 1 T. 4 dritte Note im Alt D statt E zu setzen.
— 231 — 7 v. o. l. N. 145 st. 146.
— 234 — 1 v. o. l. zulassen st. zu lassen.
— 257 — 12 v. u. l. Tönen st. Töne.
— 279 — 4 v. u. l. N. 330 st. 331.
— 281 — 2 v. o. l. große st. großen.
— 300 — 6 des Textes glanzvoll.
— 303 Beisp. 375 T. 3 der Viol. 1: die zweite Hälfte muß heißen: h c a.
— 309 Beisp. 386 Z. 6 T. 2, 7te Note a st. g.
— 320 Beisp. 398 Z. 1 u. 4 zweites Viertel l. $\genfrac{}{}{0pt}{}{as}{f}$ statt $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{g}$.
— 334 Beisp. 415 Z. 2 T. 4 zweite Clarin. muß fis haben statt f.
— 360 Z. 16 v. o. l. Streichinstrumenten.
— 387 — 9 v. u. nach Trennung fehlt ein Wort, vielleicht: „erlangen, oder suchen darf."
— 391 — 20 v. o. lies S. 362.
— 418 — 4 v. u. lies: D II_1 (st. II_0); G V_1 (st. V_2).
— 450 Beisp. 490 Z. 2 T. 2 Altposaune zweimal f, nicht fg.
— 461 Beisp. 500 Z. 2 T. 1 Altschlüssel vorzuzeichnen.
— 506 Z. 10 v. u. lies $^{3}_{81}$.
— 513 im Notenbeisp. Z. 3 v. u. T. 2 l. $\begin{matrix} b \\ f \\ d \end{matrix}$ statt $\begin{matrix} b \\ f \\ es \end{matrix}$.
— 553 das erste Horn muß im 2ten Tact Es st. E haben.
— 555 im Notenbeisp. vorletzte Z. Baßschlüssel vorzuzeichnen.
— 567 Z. 1 T. 2 Note 5 muß c sein.
— 571 Notenbeisp. Z. 2 Altschlüssel vorzuzeichnen.
— ebd. — — Z. 8 T. 1 Note 7 muß D sein.
Notenbeilagen S. 21 Z. 1 v. u. zweite Note muß H st. B sein.
— — S. 22 Z. 7 v. o. T. 4 l. G st. F.
— — S. 23 Z. 9 v. u. T. 2 l. divisi st. divise.

Emden. Dr. Eduard Krüger.

Lieder und Gesänge.

J. Hoven, Op. 40. Fünf neue Gedichte von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Der Componist ist in dieser Zeitschrift schon öfter rühmlich erwähnt worden. Diesmal bedauern wir, nur Ungünstiges berichten zu müssen. Obgleich die Gedichte sämmtlich viel Stoff darboten zu musikalisch-künstlerischer Production, so zeigt sich doch in diesen Gesängen nirgends irgend welche tiefere Auffassung. Verkennen wir auch nicht das Streben, Besseres als Triviales zu geben, was sich theilweise in der Begleitung kundgiebt, die das Gedicht nach seinen verschiedenen Stimmungen verfolgt, bisweilen freilich auch zu barocken Absonderlichkeiten greift, wie z. B. im fünften Gesang: „der scheidende Sommer", in welchem der Componist ein paar Einzelheiten des Gedichtes aufgegriffen hat, nach welchen er die Begleitung mit eigensinniger Consequenz dem Ganzen aufgedrungen: so müssen wir doch den völligen Mangel an schönen, edlen Melodien hervorheben, und die schon allzu oft dagewesenen Floskeln und Wendungen, die ein feinerer Geschmack verschmäht, für unvereinbar mit dem Geiste der Gedichte erklären. Die sinnstörenden Wiederholungen theils einzelner Worte, theils ganzer Zeilen finden wir auch hier in reichlichem Maße. Die Gesänge machen sämmtlich den Eindruck, als seien sie weniger in einer guten Stunde der Begeisterung entstanden, als vielmehr in einer durch Reflexion vermittelten Stimmung gemacht. —

J. Matthieux, Op. 17. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 20 Sgr.

Stoßen wir in diesen Liedern auch nicht auf Selbständiges, Subjectives, sondern vielmehr auf eine Gefühlswelt, die auf allgemeinen Stimmungen ruht: so sind sie doch das Ergebniß einer warmen Empfindung und augenblicklichen Eingebung. Stören hin und wieder stärkere Anklänge, so entschädigt uns dafür das volle Hingeben, Aufgehen in der einmal erfaßten Stimmung, das Hinschaukeln auf dem Strome des Gefühls, worin sich die weibliche Hand verräth, die auch in dem Sinne für Ausputz in untergeordne-

ten Partien sich offenbart. Zu erwähnen ist noch, daß in vier Liedern keine Textwiederholungen stattfinden. —

Louis Köhler, Op. 5. Fünf Gesänge von Reinick, Dilia Helena, Geibel, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Tritt in diesen Gesängen die conversationelle Tendenz mehr oder weniger hervor, so daß nur hin und wieder ein höherer Aufschwung sichtbar wird, so sind sie doch leicht und fließend gesungen. Frei von Anklängen an weniger Nachahmungswerthes sind sie freilich nicht. Nr. 3. „das Wasserbild" beurkundet ein tieferes Erfassen des poetischen Kernes; es ist auch frei von jener Sentimentalität, die mehr Anempfundenes als Selbsterlebtes giebt. —

Heinrich Dorn, Op. 51. Musikalische Stammbuchblätter. Vier deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cöln, Schloß. Pr. 28 Ngr.

— — —, Op. 53. Vier komische Lieder für eine Baß- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 6tes Heft der Baßlieder. — Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Die ersteren Lieder zeugen von einem geläuterten Geschmacke, der, verbunden mit vollständiger Sicherheit im Technischen, überall das Zweckmäßige, das dem dichterischen Ausdrucke Entsprechende treffen läßt. Begegnen wir auch weder hervorstechender Erfindung und Originalität, noch besonderer, tiefer Auffassung und Charakteristik, so entbehren sie doch nicht einer frischen Empfindung, die stets nach natürlichem Ausdrucke strebt. Das erste: „das Mädchen an den Mond", trifft den rechten Ton der Naivität in aller Einfachheit und Schmucklosigkeit. Einverstanden können wir nicht sein mit dem Schlusse. Die Worte: „ich bitte dich darum" dürfen nicht wiederholt werden. Abgesehen davon, daß sie musikalisch unbedeutend sind, zerstören sie auch die Wirkung des Vorhergegangenen, durch das gerade das Gedicht einen schöneren Abschluß erhält. Nr. 2. „die Wahrsagerin" ist sehr charakteristisch aufgefaßt. Nr. 3. „die kranke Maid", und Nr. 4. „Abends" sind nicht frei von fremden Einflüssen, die sich weniger in Einzelheiten als im ganzen Geiste kundgeben. — Die komischen Lieder enthalten viel guten Humor. Gerade auf diesem Felde hat Dorn manchen glücklichen Griff gethan. Er hält sich frei vom Forciren; es fließt alles so natürlich, daß die erzielte Wirkung nicht ausbleiben kann. Besonders charakteristisch und voll toller Laune ist das letzte: „Nicht-polisches Trinklied oder politisches Nicht-Trinklied", das eigenthümlichen, originellen Humor hat. Wir empfehlen diese Sammlung angelegentlichst.

Fanny Hensel, Op. 7. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl des Pianoforte. 2tes Heft. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr.

Diese Lieder beurkunden tieferes, männlich-künstlerisches Streben. Abgesehen von dem Fertigen in der eigentlich technischen Arbeit, in der sicheren Beherrschung des harmonischen Theils, in der Eleganz der Begleitung, die freilich hier und da den Charakter der Schwülstigkeit annimmt und den Gesang mehr untergeordnet erscheinen läßt, ist auch der Geist, der dieselben beherrscht, ein durchaus edler, der den poetischen Kern der Gedichte, deren Wahl von feinem Geschmacke zeugt, zu erfassen strebt. Nur etwas vermissen wir dabei: nämlich die Empfindung, den Funken, der auch in der Seele des Andern zündet und ihn von der Wahrheit des Empfundenen überzeugt. Einen höheren Flug der Begeisterung treffen wir in Nr. 3 und Nr. 6 an. Beide Gesänge unterscheiden sich wesentlich von den anderen durch einen gewissen, von der neuen Zeit eingegebenen romantischen Zug der Melodie. Uns scheint Schumann hier, wenn auch nur entfernt, influirt zu haben. Schade, daß das letztere durch seine technische Schwierigkeit (Cis-Dur) Manchen abschrecken wird. Etwas matt und im Ausdrucke verfehlt ist Nr. 5: „Bitte" von Lenau. Die Melodie bewegt sich in so engen, kleinen Intervallen, daß man geneigt ist, zu glauben, das Lied verdanke einer weniger günstigen Stimmung seine Entstehung. Nr. 2. „Erwin" von Göthe, ist sehr einfach, doch nicht ohne Mendelssohn'schen Einfluß. Nr. 1 und 4 streben nach Einfachheit, sind aber mehr durch Reflexion hervorgerufen.

Gotthard Wöhler, Op. 8. Gedichte von Rückert, Eichendorff, Platen und Lenau für eine Singstimme mit Pianof. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. 2 Hefte, à 17½ Sgr.

— — —, Op. 9. Gedichte von Felicia Hemans, Burns und Eichendorff für eine Altstimme Pianoforte. — Ebend. Pr. 1 Thlr.

Es macht uns viel Freude, genannte Werke des jungen Componisten, dessen Bekanntschaft wir schon in seinem Op. 7. (vgl. Bd. 27. 1847. Nr. 15. S. 87) machten, anzuzeigen. Hatten wir in seinem Op. 7.

keine Gelegenheit gefunden, viel Günstiges zu berichten, so freut es uns jetzt doppelt, von den beiden Werken das Gegentheil sagen zu können. Der Componist hat einen bedeutenden Fortschritt gemacht; er ist sich klarer geworden, mehr Meister in der Beherrschung der Form und dem richtigen Ausdruck seiner Gedanken. Die Auffassung der Gedichte, deren Wahl einen geläuterten Geschmack zeigt, ist durchweg eine edle und dem Geiste derselben angemessene; die Melodien haben mehr Selbständigkeit gewonnen und Streben nach Individualität; die Begleitung sucht, wo der Gesang es nicht vermag, den feineren Gefühlsnüancen nachzukommen, ohne jedoch mit ihrer harmonischen Fülle die Singstimme zu benachtheiligen. Die fremdländischen Gedichte sind mit viel Eigenthümlichkeit aufgefaßt. Die Wahrheit der Gefühle, die sämmtliche Gesänge beseelt, wird ihnen viel Freunde gewinnen. Der Componist geht auf guten Wegen; möge er die Erwartungen, die sich daran knüpfen, durch sein ferneres Streben nicht unerfüllt lassen. —

Dr. Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Mendelssohn's Elias.

In dem jährlich stattfindenden Concert zum Besten des hiesigen Orchester-Pensionsfonds kam am 3ten Februar im Saale des Gewandhauses, am Geburtstage des Componisten, Elias in ausgezeichneter Weise zur Aufführung. Die Soli wurden gesungen von den Damen L. Frege, Schwarzbach, Starke, Schloß, und den HH. Widemann, Henry, Behr, Pögner und Zimmermann. Eine große Anzahl von Dilettanten in Verbindung mit dem Thomanerchor hatte sich der Ausführung der Chöre unterzogen, so daß auf diese Weise, das Orchester eingerechnet, über dreihundert Mitwirkende vereinigt waren. Nicht blos für das Ohr, auch für das Auge gewährte diese Versammlung einen imposanten Anblick. Ueber dem Orchester, an der Wand, welche an der Spitze die Inschrift: Res severa est verum gaudium trägt, war das Bildniß des Meisters zu bleibendem Schmuck des Saales aufgestellt. Die Aufführung selbst hinsichtlich ihres Gelingens war eine vortreffliche; Alle wirkten, von Einem Geiste beseelt, zur Verherrlichung des Ganzen zusammen. — Ueber die Composition zu sprechen, möchte weniger nöthig scheinen, da Ende vorigen Jahres diese Bl. eine, sowohl das Allgemeine, wie das Specielle umfassende Kritik gegeben haben. Anderseits dürfte aber gerade jene Beurtheilung noch einige Andeutungen nothwendig machen, sollten dieselben auch im Wesentlichen nur eine Bestätigung des dort Gesagten enthalten, da der Vf. jener Kritik dazu aufforderte, um, wo es nöthig scheinen möchte, das, was er aus dem Studium des Clavierauszuges abstrahirt, nach lebendiger Aufführung zu ergänzen. Ich stimme vollkommen mit Dr. Krüger überein, was den Text betrifft, sowohl hinsichtlich des Inhaltes, wie der Form desselben. Es sind meist rein äußerliche Begebenheiten, welche uns im ersten Theile des Oratoriums vorgeführt werden, und dazu Begebenheiten, denen wir kein Interesse mehr abgewinnen können. Ich kann die Wahl des Stoffes schon aus diesem Grunde nicht als eine glückliche bezeichnen. Höher steht der zweite Theil des Werkes, aber hier sind es wieder die gleichfalls schon von Krüger getadelten unbestimmten Chöre, welche die Klarheit des Eindrucks trüben, und den Faden der Entwicklung zerreißen. Was den Stoff im Allgemeinen betrifft, so kann ich die Wahl eines alttestamentarischen Gegenstandes nicht billigen. Ich meine, die Zeit sei endlich über diese Bevorzugung des Judenthums hinaus. Wenn Händel noch in dieser Welt sich bewegte, so hatte er für die damalige Stufe des Bewußtseins seine Berechtigung. Das jüdische Volk erschien als das auserwählte, dasjenige, welchem eine besondere Offenbarung zu Theil geworden. Die neuere Wissenschaft hat nun schon längst in allen anderen dem Christenthum vorausgegangenen Formen der Gottesverehrung gleichnothwendige Offenbarungsstufen, welche zu demselben hinleiten, erkannt, und der Nimbus, der das alte Testament umgab, ist für uns gefallen. Uns tritt darum das durchaus Ungenügende, Barbarische jener Vorstellungen von der Gottheit doppelt fühlbar entgegen; es berührt uns unangenehm, wenn der Prophet die Priester Baals schlachten läßt, ja wir wissen in der That nicht, was wir sagen sollen, wenn ein solches abscheuliches Thun durch „eine Stimme" — es ist die der Gottheit selbst, was aber nicht gesagt ist — geradezu gerechtfertigt wird, indem es heißt: „Sie müssen verstört werden; ich wollte sie wohl erlösen, wenn sie nicht Lügen wider mich lehrten". Ein solcher Text konnte nicht begeistern. Unserem Bewußtsein und den Mächten, welche darin lebendig sind, gänzlich fremd, konnte auch unserem Tondichter nichts darin zu einem höheren Aufschwunge Gelegenheit geben; es ist in der Hauptsache nichts darin, was für den modernen Künstler ein innerlich Erlebtes sein könnte, und es fehlt darum auch, wie Krüger richtig bemerkt, das innerliche Erfaßtsein von der Sache, es mangelt Frische und Originalität. Hierzu kommt der Widerspruch zwischen dem Charakter des Textes und der Musik. Mendelssohn hat, so wie

er überhaupt von der epischen Breite des alten Oratoriums abgegangen ist, seine Musik durchaus im Style der Neuzeit gehalten, was schon äußerlich darin sich darstellt, daß er die früher beliebte Menge von Fugen beseitigte; aber es ist dadurch nur noch mehr die ganze Herbheit und Schroffheit des Textes, der nicht mehr durch eine charakterverwandte Musik getragen wird, der Anschauung hingestellt. — Interessant und von Wirkung ist die Partie des Elias, mit Ausnahme der Arie des ersten Theils, die nicht würdig gehalten ist; im Allgemeinen aber bin ich, abweichend von Krüger, der Meinung, daß es diese Partie ist, welche dem Oratorium das hauptsächlichste Interesse verleiht; dies ist aber auch so ziemlich das Einzige, worin ich von seiner Ansicht abweiche.

Ehren wir also „Elias" als das letzte größere Werk des uns unvergeßlichen Meisters, ohne uns indeß durch eine falsche Pietät zu falscher Werthschätzung hinreißen zu lassen. Mozart bleibt unverändert der Herrliche, obgleich sein Titus gar sehr die Spuren gesunkener Kraft zeigt. So sind auch die jugendfrischen Werke unseres Tondichters unberührt durch das Urtheil über sein letztes, das viel Vortreffliches im Einzelnen enthält, im Ganzen aber uns bei der Sache nicht recht warm werden läßt.

Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

H. Hirschbach, 6 leichte Stücke für jugendliche Spieler. Brauns. Heft 1, 20 Ngr.

G. W. Wöhler, Die Dur-Tonleitern mit 80 drei- u. vierstimmigen harmonischen Veränderungen. Breitk. u. Härtel. 22½ Ngr.

— — —, Die Moll-Tonarten mit 64 drei- u. vierstimmigen harmonischen Veränderungen. Ebend. 22½ Ngr.

Werden besprochen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Wolff, Op. 147. Les jeunes Pensionnaires. Six Duos faciles. Schott. 4 Fl. 12 Kr.

Hütet euch aber vor denen, die in Schafskleidern einhergehen. Hütet euch auch vor solchen leichten Duos! Ihr findet in ihnen nichts, was euch erfreuen könnte!

Besprochen werden:

Ad. Bergt, Op. 3. Allegro. Peters. 1 Thlr.

W. Herzberg, Op. 8. Mädchenleben. Sonatine. Trautwein (J. Guttentag). 1 Thlr. 5 Sgr.

W. A. Mozart, 12 Symphonien, arrangirt von Czerny. 2te Serie. Nr. 13—24. (Bisher noch nicht gedruckt.) Cranz. Nr. 16, 25 Ngr.

Für Violine mit Begleitung.

J. Dont, Musikalische Unterhaltungen für Violine und Pianoforte. Neueste Sammlung von Potpourris aus beliebten Opern. Witzendorf. Heft 1, 1 Fl.

Verdi's Ernani entlehnt. Brauchbar für Dilettanten.

J. Steveniers, Souvenirs de Don Sebastien, morceaux de Salon pour Violon avec Quintuor ou Piano. Schott. Avec Quint. 1 Fl. 48 Kr. Avec Piano 1 Fl. 30 Kr.

Eine elegante und freundlich klingende Arbeit, die für die Violine viel günstige Momente in sich enthält. Belgische Schule.

H. Panofka, Op. 50. Deux nocturnes sur des motifs de l'opéra Mina de Thomas pour le Violon avec accomp. de Piano. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Hr. Panofka hat eine neue Quelle für seine Mélangen gefunden, und wird sie benutzen, bis ein anderes Geschäft wünschenswerther scheint. Sonst klingen die Notturnen gut und sind interessant für die Violine.

Besprochen werden:

H. Léonard, Op. 10. Premier Concerto p. Violon. Braunschweig, Meyer. Mit Orch. 2 Thlr. 10 Ngr., mit Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

— —, Op. 11. Romance avec acc. de Piano. Ebend. 25 Ngr.

— —, Op. 12. Elégie avec acc. de Piano. Ebend. 20 Ngr.

Für Violoncell mit Pianoforte.

C. Laffek, La chasse, grand Duo concertant pour Piano et Violoncello. **Breitk. u. Härtel.** 1 **Thlr.**

Ein lebendiges, rasches und kräftiges Tongemälde, das wir fingergewandten Leuten, aber nur diesen, empfehlen. Der obenstehende Componist findet Vergnügen an der Erfindung von allerhand seltsamen Ueberschriften, darum nahm es uns nicht Wunder, als uns hier seine Caprice plötzlich nach Finnland versetzt. Wir bedauern lebhaft, das Charakteristische der Finnländischen Jagd weder aus der Musik, noch aus den übrigen objectivirenden Bezeichnungen erkannt zu haben. Auch bei uns in Deutschland giebt es ja Signal de cor de chasse, auch l'écho, ferner Appel, les chiens, coups de feu, décharge général, mort du cerf, départ des chasseurs. Welchen abenteuerlichen Namen wird das jüngste Kind der liebenswürdigen Laune des Hrn. Laffek führen?

J. Stransky, Op. 17. Divertissement pour le Violoncell avec accomp. de Piano sur des thèmes de l'opéra: Ernani de Verdi. **Witzendorf.** 1 **Fl.** 15 **Kr.**

Für praktische Zwecke und dilettantische Unterhaltung.

B. Molique, Op. 20. Duo concertant pour Piano et Vcelle. **Schuberth u. Comp.** (**Die Violoncell-Stimme von Karl Schuberth arrang.**) 3 **Thlr.**

Uebungen für zwei Violoncellos.

J. Offenbach, Cours méthodique de Duos pour 2 Vclli. **Schott. Op.** 53. Lettre E, 3 Duos difficiles, en 3 livraisons, chaque 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Op. 54. Lettre F, 3 Duos très difficiles, en 3 livraisons, chaque 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Fortsetzungen des schon früher von uns angezeigten Unterrichtswerkes. Das dort gespendete Lob gilt auch diesen neuen Heften, und wir empfehlen das nun beendigte Werk allen Lehrern und Schülern.

Für Flöte mit Pianoforte.

G. Briccialdi, Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano sur des motifs de l'opéra Macbeth de Verdi. **Breitk. u. Härtel.** 1 **Thlr.**

Ein Salonstück besserer Art für die Flöte.

Clavierauszüge.

G. Schmidt, „Prinz Eugen, der edle Ritter". Oper in 3 Acten. Breitk. u. Härtel. Vollst. Clavier-Auszug vom Componisten 6 **Thlr. Einzeln Nr.** 1 **bis** 14 à 5 **Ngr. bis** 1 **Thlr. Volkslied** 5 **Ngr. Ouvertüre** 17½ **Ngr. Potpourri** 20 **Ngr.**

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

C. A. Helmbold, Musik, Gedicht von Helene, Herzogin von Orleans. Schott. 27 **Kr.**

Gedicht und Composition gleich anspruchslos und einfach. Der Componist hat sich in einer ziemlich niedrigen Sphäre gehalten, wie wir glauben, mit Absicht, da das Ganze ein Gelegenheitswerk zu sein scheint. Die Cadenz am Schlusse des Verses ist eine üble Concession zum Besten geschmackloser Sänger.

Repertorium für Manuscripte.

Schluß des **H. Sattler**'schen Verzeichnisses seiner ungedruckten Compositionen.

F) Compositionen für Sologesang.

Mehrere Hefte Lieder und Gesänge für die verschiedenen Stimmen.

G) Compositionen für Orchester.

Großer Jagdwalzer.

Großer Polterabendwalzer.

Ouvertüre. In D-Dur.

Serenade für Fagott. Mit Orchesterbegleitung.

Außer meinen eigenen offerire ich folgende Manuscripte:

Fr. W. Lieban.

Die Pfade zur Gottheit. Großes Oratorium. Es wurde zweimal in Quedlinburg und zweimal in Blankenburg mit großer Wirkung aufgeführt, und ist an beiden Orten Lieblingswerk geworden. Die Partitur sowohl als der Clavierauszug befinden sich in meinen Händen, auch sind sämmtliche Vocal- und Instrumentalstimmen dazu bei mir vorräthig.

Klopstocks-Cantate, zur Einweihung des Klopstock-Denkmals in Quedlinburg geschrieben. Dies Werk ist zwar auf Kosten des Verfassers gedruckt, aber nicht in den Buchhandel übergegangen.

8 Lieder und Gesänge für Männerstimmen, ebenfalls gedruckt, aber im Buchhandel nicht zu haben.

Anm. Die übigen sehr werthvollen und zahlreichen Manuscripte Liebau's befinden sich in den Händen des Buchhändlers Hrn. Heinrichshofen in Magdeburg. Ich werde denselben veranlassen, ein Verzeichniß davon einzusenden.

Zugleich bemerke ich, daß ich im Besitze sehr werthvoller, größerer Manuscripte von G. Flügel, H. Bönicke, L. Erfurt u. A. bin, um deren Anzeige ich hierdurch die Herren Componisten ersuche.

H. Sattler,
Organist u. Musikdirector in Blankenburg am Harz.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 16. Den 22. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-Musik- und Kunsthandlungen an.

Bekanntmachung,

die zweite Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde zu Leipzig im Jahre 1848 betreffend.

I.

1) Unsere zweite Tonkünstler-Versammlung findet in Folge des bei der ersten gemeinschaftlich gefaßten Beschlusses im Juli dieses Jahres, und zwar gegen Ende des Monats Statt. Genaueres über die zu bestimmenden Tage wird später angezeigt werden.

2) Die Dauer glaubten wir dies Mal auf drei Tage festsetzen zu müssen. Nicht allein, daß die Besprechung der Statuten des allgemeinen Tonkünstler-Vereins Zeit in Anspruch nehmen wird, wir waren überhaupt der Ansicht, noch eines Tages zu bedürfen, um über in Anregung gebrachte Fragen zu einem gründlichen Abschluß gelangen zu können.

3) Die eigentliche Eröffnung findet am Morgen des ersten Tages Statt, doch ist es wünschenswerth, daß der Abend zuvor schon zur Besprechung mancher einleitenden Fragen benutzt wird, und die ankommenden Fremden werden deshalb ersucht, wie das vorige Mal, wo möglich schon in den Abendstunden einzutreffen.

4) Natürlich ist Keiner der Theilnehmer verbunden, sobald seine Zeit zu beschränkt ist, die ganze Dauer des Festes hindurch anwesend zu sein. Ist das Letztere jedoch möglich, so ist dies im Interesse der Sache das Erwünschteste.

5) Die Versammlung erstreckt sich wieder, wie das vorige Mal, nicht blos auf Künstler, sondern auch auf Musikfreunde, Herren und Damen. Bei der ersten Zusammenkunft des vorigen Jahres hatten mehrere der Herren ihre Frauen und Familie mitgebracht, zweifelhaft indessen, ob diesen Zutritt gestattet sei; es war dies ein Fall, der damals nicht vorhergesehen worden; ich bemerke daher jetzt ausdrücklich, daß den von den Theilnehmern mitgebrachten Gästen der Zutritt im Kreise der Zuhörer sehr gern gestattet ist.

6) Die wirklichen Theilnehmer an der Versammlung, die activen Mitglieder, zahlen dies Mal in Folge des im vorigen Jahre von unseren Gästen ausgesprochenen Wunsches einen Beitrag zu den Kosten im Betrag zu ½ Thlr., der beim Empfang der Eintrittskarte zu entrichten ist. Dieser Beitrag bezieht sich indeß nur auf die wirklichen Theilnehmer, nicht auf ihre mitgebrachten Angehörigen. Etwaiger Ueberschuß wird als Anfang zu einer Casse des Tonkünstler-Vereins zurückgelegt.

7) Ich bitte um möglichst zeitige Anmeldung Derjenigen, welche zu erscheinen gesonnen sind, und begreife darunter nicht blos Alle, welche jetzt zum ersten Male Antheil nehmen wollen, sondern auch die Mitglieder der vorjährigen Versammlung, die wiederzukommen beabsichtigen, und diejenigen, welche sich bereits als Mitglieder des allgemeinen Tonkünstler-Vereins damals aufgezeichnet haben. Alle Einsendungen erfolgen unter meiner Adresse. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bemerke ich, daß ich, wo es nicht ausdrücklich gewünscht wird, nicht antworte, da dies in den meisten Fällen nicht nöthig ist; doch

bin ich sehr gern bereit, etwaige Auskunft, die verlangt wird, brieflich zu geben. Kürzere Anfragen über Kleinigkeiten bitte ich so einzurichten, daß ich in den Geschäftsnotizen dieser Bl. darauf antworten kann.

9) Die Einrichtung ist im Wesentlichen dieselbe wie das vorige Mal; es werden Anträge zur Besprechung gestellt und Vorträge gehalten. Außerdem finden musikalische Aufführungen sowohl im Saale als in der Kirche Statt.

10) Es können dies Mal alle die Gegenstände, welche das erste Mal aus Mangel an Zeit nicht zur Erledigung kamen, besprochen werden, eben so die Anträge derjenigen Herren, welche sich angemeldet hatten, aber nicht erschienen waren, doch ist erneute Anmeldung derselben erforderlich. Ueberhaupt bitte ich, daß diejenigen Herren, welche Anträge stellen oder Vorträge halten wollen, mich zuvor in Kenntniß setzen. Am zweckmäßigsten würde es sein, wenn ich die Anträge, möglichst kurz gefaßt, schon vorher in diesen Bl. mittheilen könnte, damit sie vorläufig in Erwägung gezogen werden. Es können auch Anträge von Solchen eingeschickt werden, welche nicht persönlich erscheinen, nur müssen dieselben dann ausgearbeitet sein.

11) Mitwirkung ausübender Künstler bei den musikalischen Vorträgen ist sehr erwünscht; ich ersuche diejenigen, welche geneigt sind, die Versammlung dadurch zu erfreuen, mich in Kenntniß zu setzen. Zeitige Einsendung der Mittheilungen liegt im Interesse aller Theilnehmer. Es können nur dann von uns passende Arrangements getroffen werden.

12) Von möglichst zahlreicher Theilnahme hängt der Umfang unserer Wirksamkeit ab; es liegt im Interesse der Sache, daß jene möglich allgemein sei, und es würde daher auch von besonderem Gewicht sein, wenn die auswärtigen Herren Musikalien-Verleger an unseren Verhandlungen Antheil nehmen wollten.

13) Wie schon im Vorstehenden mehrfach erwähnt, sollen wieder musikalische Aufführungen stattfinden. Ein besonderer Gesichtspunkt für diese ist Ausführung von tüchtigen Werken junger Componisten, um diesen Gelegenheit zu geben, Eingang zu finden. Ich bitte daher um Einsendung von Manuscripten. Wir werden dieselben einer Durchsicht unterwerfen, und im Fall wir sie zur Ausführung geeignet finden, vorführen. Eine entschiedene Verbindlichkeit zur Aufführung können wir indeß dabei nicht übernehmen. Es muß die Entscheidung, die auch sehr von den Umständen abhängt, uns überlassen bleiben. Da die pecuniären Mittel beschränkt sind, so werden für die nächste Versammlung Orchester-Compositionen noch ausgeschlossen, und es gehören demnach in unseren Bereich wesentlich Werke für Pianoforte mit oder ohne Begleitung, desgleichen Compositionen für einzelne Orchester-Instrumente mit Quartett- oder Pianofortebegleitung, Compositionen für Orgel, Gesangstücke, vielleicht auch für Chor, gemischten sowohl als für Männerstimmen, aber mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung.

14) Ich ersuche die geehrten Redactionen musikalischer und nicht-musikalischer Zeitungen vorstehender Bekanntmachung, wenigstens im Auszuge, eine Stelle in ihren Blättern einzuräumen, zu ähnlichen Gegenleistungen sehr gern bereit.

II.

Die zweite Versammlung, als die Fortsetzung der ersten, schließt sich natürlich an diese an. Es ist daher die nächste Aufgabe sowohl für uns in Leipzig, als auch für unsere Gäste zu referiren, was im Laufe des Jahres hinsichtlich der 1847 in Anregung gekommenen Gegenstände geschehen ist. So werden wir ein Verzeichniß der Compositionen geben, welche mit deutschen Titeln und mit Angabe der Jahreszahl in Folge unserer Anregung erschienen sind; was jedem Anwesenden von Nachdrucken, insbesondere durch Liedertafeln und bei Gesangfesten vorgekommen ist, wird mitgetheilt *), eben so über etwaige Aufführung älterer Werke (im Sinne meines damals gestellten Antrags), über Manuscripthandel, Orgelangelegenheiten, Kirchenmusik (im Sinne des Vortrags von Hrn. Musikdir. Tschirch), Prüfungscommission für Manuscripte u. s. f. Wir werden ferner das Verzeichniß von Titeln beim Unterricht brauchbarer Werke (Antrag des Hrn. Schefter), welches wir ausgearbeitet haben, den Entwurf der Statuten für den allgemeinen Tonkünstler-Verein u. s. f. vorlegen. Die vorjährige Versammlung hatte den Zweck, einen Anfang zu machen. Es war nicht möglich, hier schon weiter zu gehen, da wir erst sehen mußten, wie sich das Unternehmen gestaltete. Jetzt müssen Fortschritte geschehen, welche dem gesteckten Ziele schneller entgegenführen. Diese Fortschritte werden hauptsächlich in der Errichtung des allgemeinen Tonkünstler-Vereins, und in daraus sich bildenden Commissionen für Bearbeitung der einzelnen in Anregung gekommenen Gegenstände bestehen. Auf diese Weise ist nicht blos Gelegenheit gegeben, daß die einzelnen Mitglieder immer in Verbindung bleiben und gemeinschaftlich fortarbeiten, es ist dadurch zugleich dasjenige, dessen praktische Einführung gewünscht wird, bestimmten Persönlichkeiten zur Verwirklichung anvertraut. Schon

*) Wir ersuchen unseren Hrn. Correspondenten Nr. 87, uns entweder mündlich oder schriftlich eine Mittheilung über die von ihm beobachteten Vorkommnisse zu machen. d. Red.

oft habe ich in Erinnerung gebracht, wie es gar nicht an guten Vorschlägen zur Abstellung erkannter Uebelstände auf dem Gebiet der Tonkunst mangelt, wie aber das Beste, was gesagt wird, sobald es ohne praktisches Eingreifen nicht zu verwirklichen ist, spurlos verhallt, weil der Kreis von Männern fehlt, der sich seiner Einführung annimmt. Es ist darum auch ein derartiges vereintes Wirken als der innerste Mittelpunkt unseres gesammten Unternehmens zu betrachten.

III.

Noch habe ich zu berichten über die Errichtung des seit Ende vorigen Jahres bei uns bestehenden „Leipziger Tonkünstler-Vereins", als eines Zweig-Vereins des allgemeinen, demnächst zu errichtenden. Dieser zählt bis jetzt bereits 47 Mitglieder. Sein Zweck ist der der allgemeinen Versammlung, und die Einrichtung im Wesentlichen dieselbe wie dort. Es werden Anträge gestellt, und Vorträge gehalten. Genaueres darüber später, insbesondere bei der Hauptversammlung im Juli; hier spreche ich den Wunsch aus, daß wo möglich noch vor der nächsten Hauptversammlung sich ähnliche Vereine an anderen Orten — ich denke zunächst an Magdeburg, Dessau, Zwickau, Dresden — constituiren und zu diesem Zweck, und um Einheit der Organisation zu bewirken, unsere Statuten abschriftlich von uns beziehen möchten. Die Existenz des allgemeinen Tonkünstler-Vereins, — dies ist der Grundgedanke dafür — beruht überhaupt wesentlich in solchen Zweigvereinen.

Es wird nun wieder nöthig werden, von Zeit zu Zeit über den Fortgang der Sache zu referiren; ich werde dies unter der bisherigen Ueberschrift „Tonkünstler-Versammlung" thun.

Fr. Brendel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Hofmusikalienhändler **Bock** in Berlin veranstaltet ein Concert zum Besten „der Nothleidenden in Schlesien", was vieles Ausgezeichnete bringen soll.

Der Pianist **Tedesco** gab in Bremen zwei Concerte.

Literarische Notizen. Glöggl in Wien hat die Herausgabe des früher schon erschienenen „musikalischen Anzeigers" wieder aufgenommen; die erste Nummer ist bereits erschienen und jede Woche wird ein Blatt ausgegeben.

Vermischtes.

Auch der deutsche Künstlerverein in **Rom** feierte am 14ten Jan. ein Erinnerungsfest für Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Das Dresdner Tageblatt erzählt von dem Treiben in **Neapel**, daß die italienischen Dichter und Componisten fast verzweifeln bei dem Bemühen, einen Operntext für Neapel zusammenzubringen. Man denke, daß z. B. die Worte: Dio (Gott), vergine (Jungfrau), angelo (Engel), Maria, giùramento (Schwur) 2c. nicht vorkommen dürfen; die beliebte amore (Liebe) aber nur, wenn sie zur Ehe führt, oder als Liebe zwischen Verheiratheten. So mischt sich auch eine bornirte Moral hinein, wovon auch das Ballet zeugt, in welchem die Tänzerinnen himmelblaue Schwimmhosen tragen müssen. Fast alle Opern, welche früher schon immer in Rom erlaubt waren, sind in Neapel verboten, z B. Lucrezia Borgia — Torquato Tasso, wegen seiner Liebe zu einer Prinzessin. Es versteht sich von selbst, daß ein König, ein regierender Monarch auf der Bühne gar nicht erscheinen darf, es wird ein Graf, ein Ritter daraus gemacht.

Benedict's große Oper: „die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" wurde in seinem Geburtsorte Stuttgart zwei Mal glänzend aufgeführt; der Componist erhielt vom König von Würtemberg ein sehr schmeichelhaftes Cabinetsschreiben und eine goldene Tabatiere mit dem Portrait des Königs in Brillanten.

Im **Dresdner Tageblatt** heißt es in einem Rückblick auf die Dresdner Oper: „sie erinnere fast an Ritter Tanhäuser, der ein so sundenbeladenes Beichtkind war, daß selbst das Kirchenoberhaupt ihm keinen Ablaß gewähren mochte; doch habe sie weniger Begehungssünden als Unterlassungssünden aufzuweisen.

Jeremiade eines musikalischen Misanthropen.

Von Carl Gollmick.

Musik, Musik wohin ich seh',
Musik, wo ich auch geh' und steh';
Wohin ich zieh', wohin ich flieh'
Bist du mein Schatten, läß'st mich nie.
Zu Wasser, Luft und Eisenbahn,
Durch Stadt und Dorf, Berg ab, Berg an,
Gleich Millionen Wespenstich'
Verfolgst du, quälst und marterst mich.
Von Grönland bis nach Kurdistan,
Vom Tajo bis nach Astrachan,
Vom Ural bis zur Wallachei
Ertönt dein ewig Einerlei.
Vor Pestilenz und Wassernoth,
Vor Krieg und Tyranneigebot,
Vor Tiger, Wolf und Auerstier
Kann ich entflieh'n, nur nicht vor dir! . . .
Kaum glühet mir Aurora's Schein,
Da klimpert schon mein Töchterlein

Die holde Scala her und hin
Mit genialem Künstlersinn;
Und auf der Geige, mir zum Hohn,
Melancholirt mein lieber Sohn.
Johann, bei Klopfstock's Uebermuth,
Pfeift emsig: „Stille noch die Glut!"
Und an dem Heerd (noch hör' ich sie)
Schrillt Lieschen ihr: „Abbraccio mi!"
Zum Denken einen Aufenthalt
Such' ich den stillen grünen Wald;
Da übertönt die Nachtigall
Der Trommelwirbel Schreckensschall;
Rekrut, die Schlägel in der Hand,
Schlägt drauf für Gott und Vaterland.
So flieh' ich zu dem Silberbach,
Und glaub', hier läßt sich denken nach;
Doch kaum mich ruhig hingesetzt,
Werd' ich auch wieder aufgehetzt.
Denn zwei Blondinen halten sich
Umschlungen fest und inniglich,
Und zirpen, daß sich Gott erbarm'!
„Zu weilen ach in deinem Arm!"
Da stürz' ich fort mit raschem Lauf
Und hoff' — die Laube nimmt dich auf;
Doch weit gefehlt — der Flöte Ton
Jagt wieder fort mich Unglückssohn.
Von Musika schon durchgeweicht
Hab' kaum ich nun die Stadt erreicht,
Da rauscht auch schon, o Schicksalsring!
Der Wachtparade Tschindratsching.
Ich halte mir die Ohren zu
Und denk' — bei Tische find' ich Ruh';
(Ein Freund lud mich zur Table d'Hote,
Mein Herz folgt gerne dem Gebot.)
Doch Tartschenlärm braust fort und fort,
Verschlingt selbst trauter Freundschaft Wort....
Und so an jede Stund' gereih't
Hat sich Musik mit Ueppigkeit,
Sie überzieht die Welt wie Duft,
Von ihr ist selbst gefüllt die Luft.
Hier einer Kirmeß Hopsasa,
Und da die gute Opera,
Mit ihrem schmerzlich süßen Girr'n,
Mit ihrem Koller, ihren Wirr'n,
Wo Charis mit Gorgonen ringt,
Und Herkules die Polka singt.
Dort der Concerte Dudeldum,
Und da ein Oratorium.
(Zur Kirche kann man nicht mehr geh'n,
Man muß den Contrapunkt versteh'n.)
Hier der Bravour Raketenlauf,
Und dann das Hagelwetter drauf!
Dort Virtuosen Siegsgetön!
Akademien und Museen.
Ein Liederkranz, ein Sängerfest
In jedem kleinen Rattennest,
Und die Vereine nicht zu zähl'n,
Die mich aus jedem Stockwerk quäl'n!

Wenn Jemand ein Paar Worte spricht,
So fehlt auch die Intrada nicht,
Und selbst im Schauspiel, wie bekannt,
Hat jetzt Musik die Oberhand.
Zuletzt noch Ständchen — Fackelzug.
Zuviel! zuviel! und nie genug!......

Im Fieber stürz' ich in mein Haus,
Und schwenke mir die Ohren aus,
Ich drücke fest die Augen zu,
Und hoff', im Bette hast du Ruh'.
Da — guter Gott in deinem Reich!
Was stürmt daher? — Ein Zapfenstreich!
Und selbst in meines Traums Asyl
Mischt sich ein neckend Kobold-Spiel;
Denn wer beschreibt wohl was ihn quält,
Wenn Wächters Lied die Stunde zählt?
So aufgeschreckt, gleich einem Molch,
Greif' ich zur Waffe, meinem Dolch;
Es bleibt mir keine andre Wahl,
Ich ende so der Tonkunst Qual.
Da rufet mir mein Genius zu:
Hast du im Grabe denn auch Ruh'?
Und werden nicht Exequien
Dich in der Gruft noch peinigen?
Man hat ja auch schon oft erlebt,
Daß man im Grabe um sich dreht,
Wenn uns're fortgeschritt'ne Kunst
So manches Treffliche verhunzt?!
Und dann — fällt mir dabei noch ein:
Wird's selbst im Himmel anders sein?
Wo Sphären-Harmonie erklingt,
Und wo Cäcilia Hymnen singt?
Wo Phöbus, Bachus, Arion
Die Lyra spiel'n auf goldnem Thron?
Und unsrer Componisten Schaar
Emancipirt sich ganz und gar?....
Wo die Unsterblichkeit florirt,
Da wird gewiß auch musicirt.
Doch wenn ich in die Hölle käm'?...
Da wär' vielleicht es auszusteh'n?
Doch nein — da wird's, o Seelenpein!
Noch ärger als auf Erden sein.
Dort holte ja Herr Meyerbeer
Den guten Ritter Bertram her!
Und aus der Hölle sprießen ja
All' unsre Teufels-opera?!

*

Ob ich nun lebe, ob ich todt,
Ob im Olymp, ob Höllennoth,
Bin immer in demselben Fall,
Musik verfolgt mich überall ....
Da zur Verzweifelung gebracht
Ruf' ich — was Brackenburg einst sagt:
„Wie wäre der Vernichtung Hand
Willkommen ach! mir armen Fant!"

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 17.** Den 26. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Orchester.

Robert Schumann, Op. 61. Zweite Symphonie für grosses Orchester. — Leipzig, Whistling. Partitur 5⅔ Thlr., Stimmen 9 Thlr.

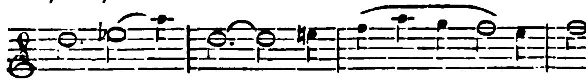
Der Componist hat mit diesem Werke einen neuen Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Während in seinen früheren Werken die Kraft, welche erfindet, die Phantasie, vorzugsweise thätig war und sich in ihnen die Schätze ihres Reichthums enthüllten, — die Kraft aber, welche gestaltet, die Kraft der Combination und objectiven Darstellung, hinter den Schwingen jener zurückblieb, so zeigen sich in den späteren Werken beide Kräfte in gleichem, ja selbst in entgegengesetztem Verhältniß zu einander. Blicken wir zurück auf die Instrumentalwerke des Tonschöpfers und vergleichen mit der G-Moll Sonate (Op. 22), dem letzten größeren Werke, bevor sich derselbe den Gesangscompositionen widmete, die erste Symphonie (Op. 38), dann die drei Streichquartette (Op. 41) und das Pianofortequintett (Op. 44), so offenbart sich deutlich, wie in letzteren Werken die Gestaltungsfähigkeit des Componisten sich gesteigert, die Combinationskraft desselben zu einer Macht entfaltet hat, welche jener der Phantasie nicht mehr untergeordnet, sondern ebenbürtig und gleich berechtigt erscheint. In dem Pianofortequartett (Op. 47) ist dieselbe überwiegend und behauptet die Herrschaft; fremde Einflüsse treten hinzu, die ursprüngliche Schöpferkraft des Meisters beeinträchtigend. Diese Einflüsse sind in dem Clavierconcert (Op. 54) keineswegs noch verschwunden; beide Mächte, die erfindende und gestaltende, bekämpfen sich gegenseitig, das Werk trägt die Spuren des Gährungsprocesses, den dieser Kampf in dem Componisten bewirkte. Zugleich aber enthält es Momente, wo die Schranken, in die seine Persönlichkeit gebannt war, fallen, wo er zu der Objectivität des Ausdrucks hindurchdringt, der als allgemeine Sprache des menschlichen Herzens, als das Gepräge des Lebens einer Gesammtheit gilt. Obschon nun der Meister in vorliegender Symphonie diesen Ausdruck noch nicht in allen Theilen gewonnen, und in der Hingebung an die Allgemeinheit seine Individualität nicht ganz besiegt hat, so ist er doch diesem Punkt auf eine Weise näher gerückt, die wir als den sichersten Beweis begrüßen müssen, daß er noch fortschreitet, „die Palme des Lebens" zu erringen. Der dritte Satz des Werkes (Adagio), um dies vorauszuschicken, zeigt keine Spur mehr jenes Gährungsprocesses; das ist rein ausgegohrene, geläutertste Musik, allgewaltig wirkend, eine Errungenschaft des Künstlergenius, die fortan bestehen wird. Hier einigen und durchdringen sich jene beiden Mächte so, daß sie das Rechte geschaffen: der Schöpfer erreicht, was er erstrebte, der neue Höhepunkt seines Schaffens stellt sich klar heraus. Ist das Leben, welches uns in jenen früheren Werken entgegentritt, mehr das Leben eines Ich's, einer künstlerischen Persönlichkeit, so ist es in dieser Symphonie mehr das Leben einer Gesammtheit. Wer sich nicht bereits in die Individualität des Tondichters eingelebt hat, der wird durch dieses Werk vor

allen anderen seiner Werke erfaßt werden. Versuchen wir jetzt, dasselbe dem Leser selbst vorzuführen.

Der erste Satz beginnt mit einer Einleitung im Sechsvierteltact, Sostenuto assai. Die Messinginstrumente lassen ganz leise diese Töne erklingen:



die von den Streichinstrumenten sanftklagend umhüllt werden; Flöten- und Fagotttöne, welche sich im sechsten Tact anschließen, vervollständigen das Colorit der Dämmerung, das diesen Anfang beherrscht. Die Holzblasinstrumente steigern darauf den Ausdruck der Wehmuth:



die Regungen werden lebendiger, die Bewegung beschleunigt sich; die Stimmung des Hörers durchdringt hohe Weihe und innig belebt wird sein Inneres. Nach einem kräftigen A-Moll Accord (S. 5) kündigt das Motiv: den Inhalt des folgenden Allegro an. Die zweiten Violinen und Bratschen beginnen zu tremoliren; immer eindringlicher und mächtiger wird das Wogen. Jenes Motiv kehrt öfters wieder, die Messinginstrumente treten hinzu mit ihren gehaltenen Tönen: da spalten ein paar gewaltige Accorde (S. 9), der F-, dann der G- und abermals der F-Dreiklang (in der ersten Verwechslung diesmal), das ganze Tonmeer, daß jede Woge fast erstarrt. Die Wirkung dieser Schläge des ganzen Orchesters ist erschütternd; nicht lange nach ihnen führt ein stringendo in die Bewegung des Allegro ma non troppo über. Das Thema dieses Allegro:



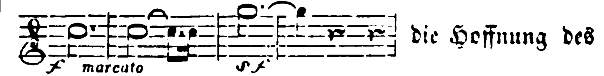
mit seinem eigenthümlichen, scharfkantigen Rhythmus bezeichnet den Charakter des ganzen Satzes hinlänglich. Es ist eine gefesselte Kraft, welche sich in ihm kundgiebt. Dieses Thema spinnt sich, nach der Dominante drängend, weiter; das hinzutretende Motiv (S. 14): entspricht ganz seinem Wesen. Nach einigem unsteten Schwanken in den Tonarten Es und B wird durch den Orgelpunkt G (S. 18 u. 19) die Tonart der Dominante festgehalten. Die schon vorher erklungene Figur:



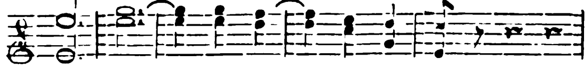
, nebst dem melodischen Gange: bilden jetzt die Hauptbestandtheile und führen den Abschluß des ersten Theiles (S. 21) herbei. Im zweiten Theile erhält das musikalische Material vornehmlich durch diese aufreizende Figur:



einen neuen, höchst wirksamen Zuwachs. — In der formellen Gestaltung weicht der Satz nicht von dem Herkömmlichen ab: der Abschluß des ersten Theiles kehrt in der Tonica (S. 54) wieder; von da an nimmt der Componist, wie es Beethoven gethan, einen neuen Aufschwung. Die Kraft, welche vorher niedergehalten wurde, sucht sich frei zu machen, und die Schranken, die sie halten, zu durchbrechen. Unaufhörlich währet das Fluthen und Wogen der Töne und läßt den Hörer nicht zur Ruhe kommen. Dieser muß den Kampf, der sich entzündet hat, selbst erleben, er kann ihm nicht von ferne zuschauen. Die Bewegung ist eine tiefinnerliche, keine durch bloß äußerliche Mittel hervorgerufene. Wirkt der Satz beim ersten Hören nicht so unmittelbar, als die beiden folgenden Sätze, so liegt es darin, daß das melodische Element gegen das harmonische und rhythmische zurücktritt. Die tiefsinnigen Combinationen desselben erschließen sich dem Hörer erst nach und nach zu lebendigerer Erfassung. Der Kampf, von welchem wir sprachen, kommt ohnedies nicht zur Entscheidung. Gegen den Schluß des Satzes aber (S. 58 u. 59) verkünden die Trompeten durch die schon zu Anfang dagewesenen Töne:



die Hoffnung des endlichen Sieges. Als bräche ein Sonnenstrahl durch das Gewölk, so glänzen dieselben herein in die Tonfluth, zumal einige Tacte später (S. 60) diese Rufe der sämmtlichen Messinginstrumente erklingen:



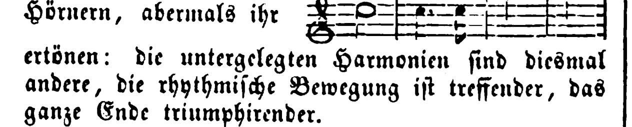
die Wirkung wird indessen auch hier durch die rhythmischen Rückungen sowohl, als die harmonischen Um-

hüllungen aufgehalten. Das einfach Große, welches vor allem hinreißt, liegt so wenig in diesen Tönen, als in dem Satze überhaupt. Es ist, wie bemerkt, nicht die siegende Kraft, die sich in ihm entäußert, sondern die gebundene.

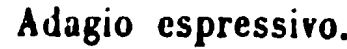
Schlagender und unmittelbarer wird die Wirkung in dem darauf folgenden Scherzo. Der Anfang

Allegro vivace.



wird Niemand unberührt lassen, und so oft derselbe wiederkehrt (S. 74. 81. 94. 101. 114. 120), so oft hinterläßt er den gewaltigsten Eindruck. Hier auf dem Gebiete des Humoristischen ist die Herrschaft des Tonmeisters unumschränkt. Welche gegensätzlichen Elemente er zu vereinigen weiß, erkenne man im Verlaufe des Satzes an den Bässen, gegenüber den Violinen und Holzblasinstrumenten. Die ironische Figur der letzteren: , die kurzen Töne derselben im ersten Trio, ihre Melodien im zweiten, dabei die Innigkeit in den Streichinstrumenten (S. 87. 88. 106 rc.), — so vereinigt sich Alles unter dem Herrscherstab des schaffenden Genius zu jenem Aufschwunge, der uns einer höheren Sphäre zuführt. Die erfindende Kraft erhebt sich siegreich über ihre Fesseln und frei behauptet sie ihr Reich. Gegen den Schluß (S. 130) lassen die Trompeten, vereint mit den Hörnern, abermals ihr  ertönen: die untergelegten Harmonien sind diesmal andere, die rhythmische Bewegung ist treffender, das ganze Ende triumphirender.

Jetzt folgt der Satz, den wir schon oben erwähnten. Die Violinen beginnen ihn wie folgt:





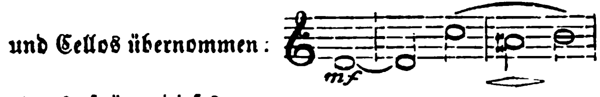
Welche Weihe ist in dieser Melodie enthalten, welch' versöhnende Stimmung! Mit Eintritt des achten Tactes nimmt die Hoboe diese Melodie auf und führt sie weiter: das Fagott stellt ihr eine zweite milden Schmerzes entgegen; später treten Flöten und Clarinetten hinzu; so erscheint der Periodenschluß in Es (S. 136). Neunzehn Tacte sind jetzt vorüber. Die in syncopirten Achteln begleitenden Bratschen und Violinen zeugen eben so von der hohen Künstlerschaft des Tonsetzers, als die Führung der Bässe. Von nun an bringen die Blasinstrumente einige Rufe, in denen die Wehmuth des Vorhergegangenen ihre Verklärung feiert. Das Folgende zu schildern, bleibe uns erlassen. Wem diese Musik lebendig geworden, erkennt in ihr das Walten der ewigen Urkraft. So wird u. a. jener Quartsextaccord auf A (S. 141, Tact 2) Jedem unvergeßlich bleiben, der nach dem mächtigen Andrängen der Bässe, die die Violinen in die weiteste Höhe treiben, diesen Moment der allumfassenden Liebe in sich aufgenommen. Gewiß ist es, daß in diesem Satz jener Ausdruck gewonnen, der alle Stimmen in sich eint. Die Musik ist keine solche, die ein glücklicher Griff des Genius gefunden: sie ist eine errungene und hat eine große Weltanschauung, ein großes Leben hinter sich. Sie gehört unbedingt zu dem Höchsten, was die Neuzeit hervorgebracht.

Der letzte Satz erscheint:



Muth und Begeisterung offenbart sich in diesem Anfang. Noch 24 Tacte so fort, dann

kommt der Periodenschluß in der Tonica und das dramatische Seelenleben entfaltet sich weiter. Zuerst ein beweglicherer Rhythmus durch Vierteltriolen; 14 bis 16 Tacte darauf taucht folgendes Motiv auf, von der Clarinette, den Fagotten, den Bratschen und Cellos übernommen:



etwas später dieses:



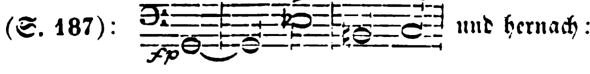
Beide Motive treten in Wechselwirkung, die Tongruppen drängen sich, auf einen Orgelpunkt basirt, an einander (S. 167), bis endlich die ganze Macht des Orchesters (mit Ausnahme des Posaunenchors) in hohem Jubel ausbricht (S. 169). Der oben mitgetheilte Satz vom achten Tacte an läßt sich zum zweiten Male hören: der heißeste Kampf der musikalischen Elemente entspinnt sich. Die ersten vier Tacte des Anfangs, die Vierteltriolenbewegung, in die Hörner und Fagotte sich abwechselnd theilen (S. 174—181), ein neu erscheinendes Thema:



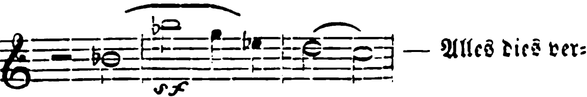
von gleichem Feuer durchzuckt, ein furchtbares Crescendo (S. 182) in dem G-Moll Accord ausmündend, das schon dagewesene Motiv, aber in der Umkehrung:



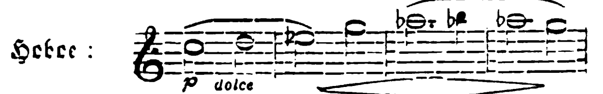
, die Klänge aus dem Adagio zuerst von den Bässen aufgenommen (S. 187):



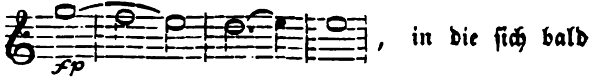
und hernach:



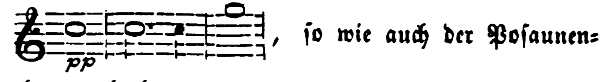
— Alles dies vereinigt sich und sprüht Funken höchsten Anstürmens. Sodann einige Augenblicke der Ruhe (S. 197), als sammelten sich die Streitkräfte zu erneutem Wirken, Flehen der Blasinstrumente durch diese Melodie der Hoboe:



die längere Zeit den Platz behauptet, ein 33 Tacte währender Orgelpunkt, endlich (S. 210) ein Halt auf dem Dominantseptaccord: so wird der Schluß des ganzen Werkes vorbereitet. Von hier ab neue melodische Gestaltungen, z. B. (S. 211):



, in die sich bald der den Hörern vom Anfang her in's Blut übergegangene Trompetenruf (S. 213):



, so wie auch der Posaunenchor nach langem Schweigen mit seinen gehaltenen immer mächtiger werdenden Tönen (S. 215):



einmischen. Unmittelbar hieran schließt sich die Melodie aus der Einleitung:



und in Kampf tritt dieser Dreizweiteltact mit dem sich in den Messinginstrumenten und den Contrabässen immer fort erhaltenden Viervierteltact, zu dem sich zuerst die Rohrinstrumente (S. 218), dann die Violinen (S. 219), zuletzt (S. 224) die Bratschen und Cellos wieder zurückwenden. Die Fluth der Töne schäumt und braust gewaltig, der Hörer wird unwiderstehlich auf ihren Wogen fortgerissen bis zu dem gänzlichen Schlusse. — Die Combinationen in diesem Finale sind in der That großartig und fordern die höchste Bewunderung heraus. Insofern sich in ihm, diesem Finale, auf gleiche Weise die „Herrschaft des Verstandes", wie die „Macht persönlicher Energie", die „Macht der Leidenschaft" hervorthut (vgl. S. 51 d. Bl.), insofern hält es die Mitte zwischen dem Finale der Mozart'schen C-Dur- und dem der Beethoven'schen C-Moll-Symphonie. Diese beiden Gipfelpunkte der Instrumentalmusik würden ganz ihre Vermittlung finden, wäre in diesem Schlußsatz die Höhe erreicht, welche jene Werke widerstrahlen. Aber dieser große Einigungspunkt fehlt ihm, die Durchdringung der objectiven und subjectiven Elemente ist nicht vollständig geschehen, der Gährungsproceß nicht vollständig überwunden. Ist jedoch Jemand dazu berufen, ein solches Werk zu schaffen, das die Größe jener beiden Werke in sich faßt, so ist es Schumann; kein neuerer Meister noch hat ihm es gleichgethan. Wenn erst der Quell seiner Phantasie, durch jene gestaltende Macht geläutert statt getrübt, wieder mit all' der Frische fließt, die ihm von Anfang eigen war; wenn die Naturkraft in ihm ganz zu ihrer frü-

heren Stärke wieder gelangt ist und ungehindert waltet, so wird durch ihn, wir sind es überzeugt, die That geschehen, der wir entgegen harren. Die in Rede stehende Symphonie ist ihr ein nächster Vorgänger, und die Zukunft wird, falls sie ein solches Werk in ihrem Schooße birgt, auf dieses dann zurückblickend, ihm den Platz in der geschichtlichen Entwicklung sichern, den es als solcher einnimmt. Ob die Zukunft dies wahr mache, wer wollte das behaupten? Irren wir aber in dieser Annahme, zu der wir uns bekennen, so mag einst die gerechte Stimme jener ihr vernichtend Urtheil über uns selbst aussprechen!

Sollen wir noch einige Einzelheiten in Bezug auf die Erscheinungsmittel des Werkes namhaft machen, so müssen wir zunächst der charakteristischen Verwendung der Trompeten und Posaunen Erwähnung thun. Welch' hohe Wirkung der Componist damit erreicht, kann man aus Obigem ersehen. Hervorgehoben seien aus der Stimme der ersteren noch das c Seite 14 Tact 4, das c 35. 5, das g 38. 3, die Stellen 46. 4 u. 5 und 54. 2 ꝛc., die gehaltenen Töne 148. 6 ꝛc. und 163. 1 ꝛc.; aus den Stimmen der letzteren die Einsätze 7. 2 und 57. 9. Ferner gedenken wir der eigenthümlichen Klangfärbung durch die Hörner in den gestopften Tönen 10. 5 ꝛc., 27. 5 ꝛc. und 32. 3 u. 4, der Benutzung derselben in den Stellen 37. 6 ꝛc., 62. 1 ꝛc. und besonders im Adagio S. 136 u. 137. Endlich auch der tiefen Töne der Flöten S. 2, 3 u. 137; der Töne der Hoboen S. 26 u. 27, der der Clarinetten S. 143, so wie der hohen Kettentriller der Violinen S. 141 u. 150 und der hohen Töne der Cellos S. 208 u. 209 *). — Viele von diesen Klangwirkungen sind eben so neu als eigenthümlich. Der Gedanke, daß dieselben einer Berechnung entsprungen seien, wie er sich uns z. B. bei Berlioz aufdrängt, wird bei Betrachtung derselben durchaus nicht geweckt; alles wirkt im Gegentheil überzeugend durch die Idee, die ihre Erscheinung künstlerisch durchdringt, daß wir sagen müssen: So muß es sein und nicht anders! Alles wirkt von innen heraus, nicht von außen hinein. Schließlich sei noch der harmonischen Schönheiten S. 25 ꝛc. und 42 bis 43, der Bässe S. 33, 35, 56 und 61, des g der Bläser 94. 3, des b der Bratsche 109. 5, der Nonenaccorde S. 158, und des g der Geigen und Bratschen 181. 3 gedacht. Weiter die Einzelheiten zu verfolgen ist nicht ersprießlich. Ueberblicken wir das Werk noch einmal aus dem Gesichtspunkte der drei musikalischen Mächte, so ergiebt sich, daß im ersten Satze die harmonische, im letzten die rhythmische ein Uebergewicht hat, dagegen in den beiden anderen Sätzen alle drei zu einer einzigen großen Macht geworden.

Die Ausführung der Composition ist mit mannichfachen Schwierigkeiten verbunden. Jeder einzelne Mitwirkende muß seines Instrumentes nicht nur vollkommen mächtig, sondern auch im Zusammenspiel fest und sicher sein. Zum Glück sind die größeren Orchester Deutschlands so organisirt, daß sie einer dem Werke würdigen Ausführung in technischer wie in geistiger Hinsicht gewachsen sind: ein Umstand, der also derselben keine Hindernisse in den Weg zu legen vermag. Hoffen wir darum um so mehr, daß die Concertinstitute dem Werke die Aufmerksamkeit zuwenden, die es verdient. Uebrigens ist in der Stimme der ersten Violine die Bezeichnung des Fingersatzes bei den schwierigsten Stellen hinzugefügt.

Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung verdient dankendste Anerkennung. Sie ist eine sehr saubere und geschmackvolle. Zu berichtigen ist in der Partitur nur die halbe Note f des Cello S. 53 Tact 7 in g; ob S. 19. 3 das erste c der zweiten Violine e, und S. 36. 6 das zweite e . g der Flöten g . b sein müsse, steht dahin. Außerdem muß S. 17. 3 vor dem ersten h der Flöten ein Be stehen, desgl. 56. 2 vor dem h des zweiten Fagotts und 198. 1 vor dem a der ersten Hoboe; das Kreuz fehlt 73. 1 vor dem ersten d des ersten und 95. 5 vor dem f des zweiten Fagotts. Um Alles ganz correct zu haben, verwandele man noch S. 13. 4 das a der zweiten Flöte, 14. 4 das c der zweiten Hoboe, 44. 4 das letzte d der zweiten Clarinette, 144. 2 das zweite es des ersten Fagotts in Sechzehntel, so wie 159. 6 das cis des zweiten Hornes in ein Achtel, und füge S. 24. 2 an's es den Strich für die erste Flöte, und 44. 1 an's e desselben Instrumentes einen Punkt.

---

*) Wünschenswerth ist es, daß der Violinschlüssel in der Cellostimme nur für die Bezeichnung der wirklichen Töne, nicht, wie hier, für die der unteren Octave gebraucht worden, so wie auch, daß die Schreibart in der Stimme der Contrabässe S. 1, 109, 194 u. 195 eine zuverlässigere wäre. — Vgl. v. a. Berlioz „die moderne Instrumentation und Orchestration“ S. 44.

Wilhelm Taubert, Op. 69. Symphonie (F-Dur). — Berlin, T. Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhandlung (J. Guttentag). Partitur 4 Thlr., Orchesterstimmen 7½ Thlr.

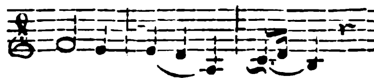
Die Eigenschaften, welche Taubert als schaffenden Künstler auszeichnen, treten auch in diesem ersten symphonistischen Werke desselben dem forschenden Blick sehr bald entgegen. Die künstlerische Haltung des Ganzen, das gediegene musikalische Wissen, das sich in ihm kundgiebt, die Klarheit des Verstandes, welche darin waltet, kann Niemand entgehen, und Nie-

mand wird deshalb dem Schöpfer des Werkes die schuldige Achtung vorenthalten. Jeder einzelne der vier Sätze beansprucht diese Achtung in gleich. Maaße. Was indessen Kraft und Tiefe der Erfindung anlangt, so sind dieselben nicht von gleicher Bedeutung. Der erste Satz läßt in dieser Beziehung die übrigen Sätze hinter sich zurück. Er vermag tiefer zu erfassen, sein Eindruck ist nachhaltiger und frischer. Die beiden Hauptthemas:



sind für den musikalischen Charakter desselben bezeichnend; ein harmlos heiteres Naturleben spiegelt sich in ihm ab; Seite 12 u. 15 der Partitur bringen gute Momente. In dem folgenden Satze:





wirkt die schöpferische Thätigkeit des Componisten minder anregend; es herrscht in ihm zwar eine Wärme des Gefühls, die wohlthut, allein die Lebensgeister erschlaffen nach und nach, statt sich aufzuschwingen. Der dritte Satz, Scherzo alla Tedesca, hält sich hauptsächlich durch die würzige Instrumentirung, und bietet in dieser Hinsicht vieles Eigenthümliche; so sind u. a. auch die rhythmischen Einbrüche zu Ende von S. 47 von treffender Wirkung. Das Finale endlich, so beweglich es ist, vermag nicht der erregten Stimmung genug zu thun; es fehlt ihm dazu der innere, kräftige Nerv des Lebens, das zündende Feuer. — Die ganze Symphonie ist demnach ein gut und sorgsam gearbeitetes, zwar mannichfach interessantes Werk, aber kein aus freiem Aufschwunge der Phantasie hervorgegangenes, kein das Innere des Hörers mächtig erfassendes und beglückendes. Der Componist betritt mit ihm weder ein neues Stadium seines schöpferischen Wirkens, noch überhaupt eine neue Sphäre der Instrumentalmusik.

Die äußere Ausstattung der Partitur ist nett und erfreut durch Correctheit. Die Ausführung des Werkes ist nicht sehr schwierig, von den Messinginstrumenten sind nur Hörner und Trompeten zu besetzen.

Alfred Dörffel.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

C. Decker, Op. 17. Zwei Balladen von Ferrand und Freiligrath für eine Singstimme mit Piano. Nr. 1. Treue Liebe. Nr. 2. Die Todten im Meere. Hofmeister. Jede Nr. 10 Ngr.

— —, Op. 28. Drei Gedichte von Geibel. 1stes Heft, Rheinsage. 2s Heft, Wenn sich zwei Herzen 2c. 3s Heft, Mein Herz ist wie die dunkle Nacht 2c. Hofmeister. Jedes Heft 10 Ngr.

Diese Lieder verdienen Beachtung, weniger wegen der glänzenden Erfindungsgabe des Componisten, als vielmehr wegen des ernsten Willens und der ehrenhaft künstlerischen Gesinnung, welche bei ihrer Erzeugung leitend waren. Auch dem Dichter ist sein Recht geschehen, und Verse und Musik runden sich zu einem wohlgeformten Ganzen. Der als Pianofortevirtuos geachtete Componist unterstützt durch eine bezeichnende und wirksame Begleitung seine Gesänge.

F. C. Füchs, Op. 30. Schillers Gruß, ged. von Prechtler. Witzendorf. 30 Kr.

Wie immer bei diesem Tonsetzer die so hassenswerthen Ausgaben für hohe und tiefe Stimmen, das vollständigste Zeugniß der Nichtigkeit des musikalischen Gedankens, und der Gleichgiltigkeit über die Ehre des eigenen Kindes. Der nunmehr entschlafene Füchs hat sich in seinen Liedern in der That kein ehernes Ehrendenkmal gesetzt; von dem ersten bis zum letzten ließ sich in der charakterschwachen Haltung, in

dem Eingehen auf das sogenannte Beliebte, in den sinn- und gedankenlosen Wiederholungen nur ein immerwährendes Nachgeben gegen den Dilettantismus erkennen.

H. Nägeli, Der Schweizerhirt. Rondo für eine Singstimme mit Bgl. des Pfte. Nägeli. 10 Sgr.

Erhebt sich in seiner musikalischen Fassung über das gewöhnliche Schweizerlied. Schon die längere Form bedingt eine größere Aufmerksamkeit des Componisten, doch hat er sich auf der anderen Seite dadurch keinesweges aus dem Volksthümlichen herausziehen lassen. Die Singstimme verlangt eine geübte und gut gebildete Kehle, und bietet für eine solche viel Wirksames. Um der Tondichtung eine größere Verbreitung zu verschaffen, fügte der Componist eine französische und italienische Textbearbeitung hinzu. Noch seien die Menge der Druckfehler erwähnt, welche sich in dem Werkchen finden.

J. Rosenhain, Au fonds de bois. Romance. Schott. 18 Kr. (Lyre franç. 267.)

Gewöhnliche Couplets.

L. Schindelmeißer, Op. 3. Sechs Lieder für Tenor oder Sopran. Böhme. 16 Gr.

— — —, Op. 5. Des Vaters Erbe, Gedicht von Schultes, für Alt oder Bariton. Ebend. 6 Gr.

— — —, Op. 6. Der Frühling, Gedicht von Geibel, für Sopran oder Tenor. Ebend. 8 Gr.

— — —, Schlummerlied, von Heitmann, für Alt oder Bariton. Ebend. 2 Gr.

Dieser Componist tritt das erste Mal in dem Kritischen Anzeiger auf und die niedrigen Zahlen seiner Werke bezeichnen ihn als einen Anfänger. Davon giebt auch die Composition das vollgültigste Zeugniß. Ueberall eine Darstellungs- und Auffassungsweise, die nur einen kleinen Grad niedriger in Trivialität übergehen würde, und sogar oft hinein verfällt (s. das ganze Schlummerlied; in Op. 3, Nr. 1 die Mittelmelodie in E-Dur, Nr. 2 ganz, Nr. 4, Nr. 6, die jedesmaligen acht Schlußtacte des Verses im Gesange). Op. 6, der Frühling, ist das fließendste und hinsichtlich des Wiedergebens der Stimmung das am richtigsten gehaltene Lied. Die kleine Ballade, Op. 5, ermangelt der Uebereinstimmung in ihren einzelnen Theilen. Wie im Gedichte eine Hauptstimmung, ein Grundgedanke als Basis erscheint, so stellt auch die Musik dieselbige Bedingung. Löwe, Schumann und Andere, welche in neuerer Zeit die Ballade eifrig bebauten, haben vortreffliche Muster geliefert. Unser Componist befindet sich noch auf dem Zumsteeg'schen Standpunkte, der in der Ballade für jeden neuen Satz eine neue Melodie zuläßt, und so die buntfarbigsten Quodlibets schafft. Da hier gerade die Rede auf die besseren Liedercomponisten unseres Volkes geführt hat, mag ich dem Tonsetzer der vorliegenden Werke die Bemerkung nicht erlassen, er habe sich wenig um dieselben gekümmert, oder doch geflissentlich vermieden, ihnen auf sein künstlerisches Schaffen Einfluß zu gestatten. Ist es doch, als sei er nie über die Sphäre eines Kücken, Gumbert, Proch hinausgekommen. Die widerwärtigen und verstandeslosen Wiederholungen der letzten Verszeilen, zum Besten der Verlängerung der musikalischen Perioden, finden sich in den angezeigten Heften in Menge; sie sind oft so ungeschickt hingestellt, daß sie einen lächerlichen Eindruck hervorbringen (s. Op. 5 den Schlußsatz; Op. 3, Nr. 1, die sechsmalige Wiederholung der Worte: ich liebe, die schon durch den schneidenden I-Vocal widerwärtig sind; Nr. 2, an verschiedenen Stellen; in Nr. 6; in Op. 6 die Worte: ob der Liebste nicht kommen will, wobei noch das falsch betonte Wort ob zu rügen ist, und im zweiten Verse des Liedes die gleiche Stelle). Orthographische Fehler siehe: Op. 3, Nr. 2, S. 5, drittletzter Tact vom Ende, wo für $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{b}}{\text{cis}}$ zu setzen ist $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ais}}{\text{cis}}$; Nr. 5, S. 11, Syst. 1, letzter Tact, wo in der Clavierstimme für $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{des}}{\text{e}}$ zu lesen ist $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{cis}}{\text{e}}$. Abgenutzte Schlußphrasen finden sich in Menge; durch diese Concession gewinnt man leicht den großen Haufen, und ich weiß nicht, ob ich den Componisten dieser Lieder gänzlich von Speculation freisprechen darf. Die Clavierbegleitung ist im Ganzen schwach und kleinlich, und spricht gegen eine Gewandtheit höherer Art auf diesem Instrumente Seiten des Componisten.

G. Kittan, Dem General Düfour, Gedicht von Schanz, für eine Singstimme mit Pianofortebegleit. Leipzig, Oskar Leiner. Pr. 2½ Ngr.

Wir zeigten dieses Lied schon vor einigen Wochen als Männerquartett an. Hier giebt uns der Componist ein Arrangement davon, mit passendem Vor- und Nachspiele in der Clavierbegleitung.

C. G. Reissiger, Op. 189. Sieben Lieder für eine Mezzo-Sopran-, Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Bote u. Bock. 22½ Sgr.

Diese Lieder bieten viel Gutes, und unter den Gesangwerken, welche der Meister in den letzten Jahren herausgab, nehmen sie durch ihre ernste und gediegene Haltung und durch die Aufmerksamkeit, welche bei ihrer Abfassung leitend gewesen, wohl den ersten Rang ein. Sie seien empfohlen. Sänger sowohl als Begleiter werden ihre Stimme mit Interesse durchführen, der erste, indem ihm nur stimmgerechte und deshalb wirksame Melodien und Gesangfiguren geboten sind, der andere, weil die Begleitung, obgleich nicht zu voll und schwer gesetzt, doch den Spielenden über das Niveau des gedankenlos begleitenden Harfenisten hinaushebt. Nr. 1, Frühlingsblicke, ist durchgängig falsch declamirt. In den Versen:

Durch den Wald, den dunklen, geht
Holde Frühlingsmorgenstunde ꝛc.

ist erst die dritte Sylbe die schwere, die beiden ersten sind nur Auftact, und so würden die Worte „Wald" und „Frühlings-" ꝛc. auf den ersten schweren Tacttheil zu legen sein. Sollte Reissiger niemals Mendelsohn's richtig declamirte Composition dieses Liedes ($\frac{3}{4}$, B-Dur) gehört haben? Oder

wählte er mit Willen falsche Declamation, um die allzu nahe Verwandtschaft einigermaßen zu bemänteln?

F. Maßak, Polkaständchen. Bote u. Bock. 5 Ngr. (Liedertempel, 60.)

Besprochen werden:

H. Krigar, Op. 7. Sechs Gesänge. Bote u. Bock. 20 Sgr.

G. Flügel, Op. 19. 6 Gesänge. Breitk. u. Härtel. 20 Ngr.

G. Wöhler, Op. 10. 4 Romanzen. Ebend. 25 Ngr.

W. Stade, Op. 2. Gesänge. Whistling. 22½ Ngr.

— —, Op. 3. Religiöse Gesänge. Ebendaselbst. 15 Ngr.

— —, Op. 4. Lieder von Heine. Ebendaselbst. 17½ Ngr.

J. Rosenhain, Op. 40. 6 deutsche Lieder für eine Singstimme. Peters. Compl. 1 Thlr.

Mehrstimmige Gesänge.

R. Schumann, Op. 59. 4 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Baß. Whistling. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Für Männerchor.

J. Miller, Apotheose von L. van Beethoven, Cantate für Männerstimmen. Hofmeister. Partitur u. Stimmen, 20 Ngr. Zweite Auflage.

Der in früheren Zeiten als Opernsänger hochgeachtete Componist schrieb dieses Werk während seines Aufenthaltes in Amsterdam. Der geringe buchhändlerische Verkehr mit Holland ist die Ursache, daß dasselbe in Deutschland noch unbekannt geblieben. Wir machen nun Gesangvereine auf diese zweite Auflage mit deutschem Texte aufmerksam. Das Hauptverdienst der Composition besteht neben dem wirklich oft hohen Schwunge des Gedankens in der vortrefflichen Behandlung der Singstimme, die freilich dem technisch so hoch ausgebildeten Künstler vor allen Dingen gelingen mußte. Auch in Beziehung auf die formelle Darstellung verdient der Tonsetzer Lob.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 18.** Den 29. Februar 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus dem Leben eines Künstlers.

Erzählt von Louise Kindscher.

Im Salon der Gräfin von O . . . in Wien hatte sich eine große Gesellschaft versammelt, um einer Abendunterhaltung beizuwohnen. Beinahe der ganze Adel der Kaiserstadt war hier zugegen, und in den lebhaftesten Gesprächen begriffen. Man erwartete sich von der heutigen Soirée Vieles, denn zu einem kleinen Concerte sollten Personen mitwirken, deren Namen schon im Voraus die Gesellschaft in Spannung erhielten. So sagte man, die Nichte der Gräfin, Adelaide v. W . . . aus Paris, welche seit Kurzem zum Besuche bei ihrer Tante war, und sich durch ihre außerordentliche Schönheit schnellen Ruf erworben hatte, werde singen, und ihre minder schöne, aber doch interessante Cousine, Clementine v. H . . ., Einiges declamiren. Ferner hoffte man auf das Erscheinen eines Künstlers mit Namen v. B., welcher sich schon seit längerer Zeit in Wien aufhielt, und vorzüglich in musikalischem Gebiete große Sensation erregt hatte. Er unterrichtete die kleine talentvolle Tochter der Gräfin im Pianofortespiel, und war dadurch in diesem Hause persönlich bekannt geworden. Seine Namenserwähnung hatte manchem Gespräche eine andere Wendung gegeben, und man fällte über ihn in Betracht seiner Leistungen wie seiner Person die entgegengesetztesten Urtheile. „B. ist es," rief der Baron M. (ein großer Musikliebhaber), „dessen Schöpferkraft eine ganz neue Richtung gewonnen hat; seine Tonwerke sind originell und von einem Riesengeiste durchdrungen." — „Ja," rief ein Anderer, „alle öffentlichen Blätter sind seines Ruhmes voll." — „Trotzdem," erwiderte ein bebrillter, milchbärtiger Kammerjunker, „finde ich seine Compositionen nichts weniger als schön; sie sind unsinnig, lächerlich, höchstens sonderbar." — „In seiner äußeren Erscheinung soll er auch viele Sonderbarkeiten an sich tragen!" sprach die Majorin v. S . . . Man sagte mir, er sei noch sehr unpolirt in seinem Benehmen, und scheine die Regeln der Aufmerksamkeit gegen hohe standeswürdige Personen wenig zu kennen." — „Ein so großer Geist, meine Gnädige," antwortete der Baron v. M., „fügt sich nicht gern in die Beobachtung einer trockenen, lästigen Etiquette." — „Es ist noch sehr zu bezweifeln," fuhr die Majorin fort, „ob er uns nachher etwas von seinem vielgepriesenen Pianofortespiel hören lassen wird, denn er soll einer ausdrücklichen Aufforderung dazu gar nichts nachgeben, selbst noch bei Bitten zögern, nnd das ist doch wahrlich" . . . . . hier hielt sie plötzlich inne, denn von der Gegend der Eingangsthüre flüsterte man: „Da ist sie, Adelaide v. W . . .!" Wie ein electrischer Funke theilte es sich der Gesellschaft mit, und Alles blickte erwartungsvoll nach der Thür. Die Gräfin v. Cl . . . führte ihre Nichten den Anwesenden vor. Beide Damen traten leicht und anmuthig in den Saal und verbeugten sich mit wahrhaft königlichem Anstande. Sie erschienen in weißen Atlaskleidern, in fast gleichem Schmucke, und nur mit verschiedenem Haarputze. Clementinens Scheitel bedeckte eine Guirlande von frischen Granat-

blüthen, und durch Adelaidens kastanienbraune, volle, natürliche Locken schlang sich eine einfache ächte Perlenschnur. Man betrachtete beide Gestalten mit Wohlgefallen, Entzücken und Neid; am meisten erregte dies Adelaide. Sie wurde auch sehr bald umringt von jenen leicht enthusiasmirten Anbetern, die ihr, wie gewöhnlich jeder Schönheit, einen Blick, ein Lächeln abzugewinnen suchten. — Da wurde die Thür geöffnet und eine hohe männliche Gestalt trat festen und sicheren Schrittes herein. Es war B., welcher einfach gekleidet erschien, aber in seiner Haltung Adel und Würde verrieth. Die Gräfin eilte auf ihn zu und stellte ihn den Anwesenden vor, worauf er sich ernst verneigte. Sie führte ihn nun dem Baron v. M. entgegen, den sie als B.'s Verehrer kannte, und beide Männer waren bald in interessanter Unterhaltung begriffen, wobei sie nur wenig Notiz von ihrer Umgebung zu nehmen schienen. Auf dem Gesichte des Baron v. M. spiegelte sich von Zeit zu Zeit eine gewisse Verklärung, und man sah es ihm an, wie er B.'s Worten lauschte, und welches hohe Vergnügen er empfinden mußte, sich mit ihm zu unterhalten. B. fesselte durch sein Aeußeres eben so die Herzen der Frauen, wie Adelaide v. W . . . die Blicke der Männer. Schon der Name „Künstler" rief in manchem weiblichen Gemüthe eine Art Ehrfurcht hervor, die sich bei seinem Anblicke nur noch mehr steigerte. B.'s Erscheinung war von imponirendem Ausdruck, und die würdige Hülle eines edeln, reichen Geistes. Sein Gesicht hatte markirte, scharf ausgeprägte Züge. Die freie kühne Stirn wurde von üppigen Haarlocken umkränzt; seine sinnenden, dunkeln Augen sprachen eine eigenthümliche Schwermuth, in die man sich ganz hinein versenken konnte, ohne je die Tiefe seiner großen Seele zu ergründen. Von Zeit zu Zeit spielte um den wohlgeformten, fein gebildeten Mund ein leichtes Lächeln, das dann seinem Antlitz für einen Augenblick einen entzückend heitern Ausdruck verlieh.

Die Gräfin ersuchte ihre Gäste Platz zu nehmen, weil die eigentliche Abendunterhaltung beginnen sollte. B. zog sich in eine Fensterbrüstung zurück, wo er weniger beobachtet, Alles bequem übersehen konnte. Clementine war von der Gräfin zuerst aufgefordert worden, Etwas vorzutragen. Ihre Declamation zeigte im Ganzen richtige Auffassung, und sie gab die Affecte natürlich und treu wieder. Mit einem angenehmen Organe vereinigte sie auch gehörigen Stimmumfang, wodurch sie ihrem Vortrage die erforderliche Mannichfaltigkeit gab, und sich in den verschiedensten Tonfällen leicht bewegen konnte. Als sie abtrat, zollte man ihr allgemeinen Beifall. Nach einer Pause trat Adelaide vor. Sie schien besonders erregt zu sein, und ihre Bewegungen verriethen eine ungezwungene, anmuthige Lebhaftigkeit. Sie setzte sich an's Pianoforte, und fing zu präludiren an. Tiefes Schweigen herrschte im Saale; Alles sah nur nach ihr, und auch unser B. schien sie mit Aufmerksamkeit und vielem Interesse zu betrachten. Da schlug sie langsam die seidenartigen Wimpern empor, sah lächelnd um sich und begann ihren Gesang mit eigener Begleitung. Zufällig hatte sie auch nach B. geblickt, und diesem erschienen ihre dunkelblauen, seelenvollen Augen als Sterne einer längst geahneten, aber noch nie gekannten Glückseligkeit. Gerade jetzt in diesem Augenblicke war ihm klar geworden, wonach er sich so lange gesehnt; — ihm ward heiß, eine glühende Röthe überflog sein Gesicht, — aber er beherrschte sich, und horchte mit äußerer Ruhe, aber innerer heftiger Bewegung den Klängen, die sein Ohr trafen. Adelaide hatte eine weiche, metallische Stimme; der Ausdruck war natürlich, die Intonation rein. Sie sang einige Arien aus beliebten Opern, und dann mehrere gemüthliche einfache Lieder, deren naiven Ton sie ausgezeichnet traf. Als sie sich erhob, folgte ein stürmischer Applaus, welcher erst nach mehrmaligen Verbeugungen von ihrer Seite endete. Es war eine allgemeine Aufregung im Salon, und viele der Anwesenden machten ihrer Begeisterung über Adelaidens Gesang in den feurigsten Ausdrücken Luft. — Doch Einer war still, und starrte unverwandt nach dem Pianoforte hin, wo er die himmlische Erscheinung gesehen und die lieblichen Klänge gehört: es war B., dessen erhabener Seele sich Adelaidens Bild tief eingeprägt hatte. Er sah um sich her fast gar nichts, denn er lauschte nur den Schwingungen einer Saite seines Inneren, die bisher noch nie, aber an diesem Abend berührt worden war — er fühlte die ersten Regungen der Liebe.

Aus seinen Träumen wurde er durch den Baron v. M. gestört, der ihm einige Herren zuführte, welche B.'s Verehrer waren und seine Bekanntschaft zu machen wünschten. Er mußte wider Willen in die Unterhaltung eingehen, aber verrieth dabei ungewöhnliche Zerstreutheit. Man reichte Erfrischungen herum, und Alles war wieder in lebhaftem Gespräch. — Da vernahm man plötzlich ein leises Zischen im Saale. Die Gäste nahmen ihre Plätze ein, und auch B. suchte seinen versteckten Sitz auf, in der Meinung, Jemanden vortragen zu hören und dabei seinen Gedanken ungestörten Lauf lassen zu können. Aber wie ward ihm, als Adelaide sich ihm näherte, und ihn mit Grazie und sanfter melodischer Stimme im Namen aller Anwesenden ersuchte, sich auf dem Pianoforte hören zu lassen.

Er fühlte einen kalten Schauer seinen Körper durchrieseln, sein Herz pochte, er erblaßte. Jede an-

dere Aufforderung zu einem Vortrage, von welcher Seite sie ihm auch gekommen wäre, hätte er unter irgend einem Vorwande abgelehnt; — aber hier durfte er nicht widerstehen. Bald saß er sinnend am Pianoforte. Er blickte auf, und gewahrte nicht weit von sich Adelaide, die voll Erwartung auf ihn sah. Da zuckte ein plötzliches Feuer durch alle seine Muskeln; seine Wangen färbten sich, in die Augen drang eine tiefe Gluth, sein ganzes Gesicht nahm einen geisterhaften Ausdruck an, und er griff in die Tasten. Seine Seele drängte ihn, von ihren neuerregten, übervollen Empfindungen zu singen; und er ließ sie klagen in Wehmuth, trieb sie empor in Sehnsucht, jubelte auf der höchsten Spitze in Himmelslust, und sang davon absteigend in sich hinein ein wonnig Lied von Zuversicht und Hoffnung. B. erhob sich mit ruhigem klaren Gesichtsausdrucke. Da begegnete ihm ein voller Beifallssturm, und man gab ihm von vielen Seiten her die aufrichtigste Begeisterung zu erkennen. Doch er fühlte eine sonderbare Nervenerregung, sein Herz pulsirte ungleichmäßig, Röthe und Blässe wechselte auf seinem Antlitz, und er mußte sich wegen plötzlich eingetretener Unpäßlichkeit aus der Gesellschaft entfernen.

Suchen wir ihn am anderen Morgen in seiner Wohnung auf. Er sitzt an seinem Schreibtische, und componirt. Auf dem geöffneten Flügel sind viele Manuscripte übereinander geschichtet, und auf dem Pulte liegt ein Heft Noten, das seine neuesten Claviersonaten enthält. Ueber dem Flügel an der grün angestrichenen Wand hängen zwei Portraits. Das eine ist das Abbild des unerreichbaren Contrapunktisten, des Heroen der Orgelspielkunst, des größten canonischen Volksredners Johann Sebastian Bach, den B. wie ein höheres Wesen verehrte. Das andere trägt das lächelnde offene Antlitz seines liebsten Lehrers und väterlichen Freundes Joseph Haydn, dessen einfache Gemüthlichkeit so rührend und dessen Erhabenheit stets mild ist.

B. war heute blässer als gewöhnlich, und schien etwas angegriffen. Trotzdem schrieb er unermüdet, und nur manchmal blickte er sinnend nach seinem lieben Haydn hin, als gäbe dessen freundliches, geistvolles Auge ihm immer neue Lust. Aber den größten, unwiderstehlichen Trieb fühlte er ja in sich selbst, und die Noten flossen ihm so zu sagen aus der Feder. Diese Tondichtung sollte aber nur einem Wesen gehören; — er componirte das zarte Frühlings- und Liebesgedicht Matthisson's: „Adelaide". — Jetzt hatte er es beendet; und indem er es durchlas, spiegelte sich in seinen Mienen Glückseligkeit und reine Freude. — — Unruhig griff er nun nach einer anderen Feder, — einem feinen Briefbogen, und schickte sich an, zu schreiben. Doch seine Aufregung trieb ihn vom Stuhle empor, er ging im Zimmer auf und ab, und schien keinen sicheren Entschluß fassen zu können. Doch bald näherte er sich weniger bewegt wieder seinem Bureau. Er schrieb einen Brief, legte ihn zusammen, schloß das neu vollendete Lied ein, und drückte sein Namenssiegel auf. Starr vor sich hinblickend, sann er lange, — als er auf einmal an die Thür klopfen hörte. Er ging hin, zu öffnen, und gewahrte einen Bedienten der Gräfin v. D., welcher den Auftrag hatte, sich nach B.'s Befinden zu erkundigen. „Meldet der Frau Gräfin," sagte B., „daß ich mich ganz wohl fühle, eine kleine körperliche Mattigkeit abgerechnet, welche weiter nichts zu" .... hier hielt er inne, trat hastig an den Tisch, nahm den Brief, und gab ihn dem durch sein stürmisches Wesen fast erschreckten Bedienten mit den Worten: „Habt die Güte, das dem Fräulein v. W. zu überbringen." Der Bediente nahm es und entfernte sich.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der schwedische Harfenkünstler **Pratté** concertirt in Wien.

Die Abonnement-Kammer-Concerte der Herren Mildner, Wirth, Kral, Träg ꝛc. in **Prag** finden zahlreichen Besuch.

Staudigl wird Ende März auf dem Hoftheater in Dresden gastiren.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Virtuos und Componist **J. A. Pacher** in Wien ist vom Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Vermischtes.

Nach seinem vierten Concert (ein fünftes ist bereits angezeigt) wurde **A. Dreyschock** in Prag von der Sophienakademie mit einer Fackelserenade überrascht.

Balfe's „Zigeunerin" fiel in Braunschweig großartig durch.

Weber's „Sylvana" wurde den Danzigern wieder vorgeführt, aber wollte nicht recht munden.

In **Hamburg** wird „der Mulatte" von Balfe, und „Leila", Oper von Edgar Mannsfeld (Pierson) einstudirt.

In Nr. 26 des **Stuttgarter Morgenblattes** beginnt eine recht gut geschriebene Kunstnovelle unter der Ueberschrift: „Eine Novembernacht in Dresden"; wir sehen dem Schlusse nur deshalb gern entgegen, um den Namen des Autors zu finden.

Gregor XVI. beabsichtigte, die alte Kirchenmusik zu ihrer primitiven Einfachheit zurückzuführen; Pius IX. denkt darauf,

eine Commission für Wiederherstellung des Chorals niederzusetzen, denn der neue Pabst liebt die Musik und ist Kenner, sagt man im Morgenblatte.

In New-York giebt, nach der Modenzeitung, ein ächter Amerikaner, d. h. eine wirkliche Rothhaut, Concerte; er bläst Flöte, und wird nächstens nach Europa herüber kommen, um sich auch da hören und bewundern zu lassen. — Vor mehreren Jahren reisten wir mit einem sehr gebildeten Neger, Namens Colas, welcher nach Dresden ging, um Fürstenau's Unterricht zu genießen, und dann nach Amerika zurückzukehren; vielleicht ist es derselbe.

Das „Ausland" schreibt: Merkwürdige Entdeckung in der mittelalterlichen Musik. Aus Montpellier wird in französischen Blättern (s. Commerce vom 19ten Januar) geschrieben, daß man in der Bibliothek der medicinischen Schule daselbst eine wichtige Entdeckung gemacht hat, bestehend in einem Antiphonarium nach den Melodien des h. Gregorius und versehen mit doppelten Noten, mit sogenannten Neumen und Buchstaben. Die erste Art von Noten, welche vom 7ten bis 11ten Jahrhundert gebräuchlich war, kannte man aus zahlreichen Handschriften, sie ließ sich aber nur mit vieler Mühe in neue Noten übertragen. Die Nota romana war wohl bekannt, aus alten Schriftstellern, aber man hatte in Handschriften noch keine Probe davon gefunden, was einige Gelehrte auf den Einfall brachte, sie seien in Praxi nie angewandt worden. Das von einem Herrn Danjou aufgefundene Manuscript in der Bibliothek zu Montpellier aus dem 9ten Jahrhundert, und sehr schön geschrieben, hellt zwei wichtige Punkte in der Geschichte der Musik auf. Fürs Erste giebt es den ächten und bis jetzt einzigen Text des Gregorianischen Gesanges in römischen Noten, und Zweitens liefert es ein sicheres Beispiel der Uebertragung der Noten in Neumen, die bis zur Umgestaltung der Musik durch Guido von Arezzo gebräuchlich waren. Man vermuthet, daß dies Manuscript eins der Antiphonarien ist, das durch die Sänger verfaßt wurde, welche Karl der Große, wie man weiß, aus Rom kommen ließ, um den Gregorianischen Gesang zu reinigen von den Fehlern, welche die fränkischen Sänger allmälig in denselben gebracht hatten.

Im Laufe des verflossenen Jahres sind folgende umfangreichere Werke in Deutschland erschienen: Für Orchester: 4 Symphonien (Czerny 2, Fel. David, Taubert); 4 Ouvertüren (Dreyschock, Gade, Kalliwoda, Silphin vom Walde). — Für Streichinstrumente: 1 Quartett-Concert (Spohr); 2 Quintette (Hirschbach, Spohr); 7 Quartette (Mayseder, Molique, Reiter 2, L. Schuberth, Spohr, Wichmann); 4 Violinconcerte (Bott, Léonard, Litolff, Spohr). — Für Pianoforte: 4 Concerte (Henselt, Litolff, C. Mayer, Parish-Alvars); 1 Quintett (Onslow); 2 Quartette (Kufferath, Lasekk); 17 Trios (Alkan, Berens, Beriot, v. Boom, Dancla, Halm, Lewy, Marschner, Metzger, Osborne, Reissiger 2, Reuling, Clara Schumann, Straup, Täglichsbeck, Vollweiler); 2 Sonaten mit Violine (Gurlitt, Reissiger); 5 Sonaten mit Violoncello (Chopin, Genischta, Gurlitt, Halm, Rosenhain); 3 Sonaten zu vier Händen (Herzberg, Kittl, Nagel); 12 Sonaten für Pfte. allein (Czerny, Ehlert 2, Hopfe, Löwe, C. F. D. Müller, Naumann, Pauer, Postel, Rufinatscha, Sponholtz, Steifensand); 1 Phantasie (Bergt). — Für Harfe: 2 Concerte (Parish-Alvars). — Opern im Clavierauszug: 6 (Balfe „die Zigeunerin", Boisselot „die Königin von Léon", Flotow „der Förster", Fuchs „Guttenberg", Hiller „ein Traum in der Christnacht", Taubert „der Blaubart"). — Kirchenmusik: 1 Oratorium (Mendelssohn-Bartholdy); 3 Requiem (Brosig, Krenn, Seegner); 8 Messen (Casciolini, Hahn 2, Janssen, Koch, Philipp, Sechter, Seegner); 3 Psalmen (Neithardt, Fr. Schneider, J. Weiß). — Außerdem: „Comala" von Gade, „die Glocke" von Haslinger, „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn-Bartholdy, Musik zu „Struensee" von Meyerbeer. —

Demoralisation der Zeit — Bei Marco Berra in Prag ist erschienen: „Messe in G für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Orgel mit Contrabaß und Violoncell, componirt zur Installation Ihrer kaiserlichen Hoheit, der Durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Marie Karoline, als Aebtissin des k. k. Theresianischen adeligen Damenstiftes am Hradschin, von Robert Führer, Kapellmeister an der Domkirche zu St. Veit in Prag." Diese Messe ist, wie Prof. Ferdinand Schubert in Nr. 149 der „Wiener allg. Musikzeitung" erklärt, nicht von Robert Führer in Prag, sondern von Franz Schubert in Wien im Jahre 1815 componirt worden. — In der Beilage zu Nr. 11 der „Magdeburger Zeitung" von diesem Jahre bringt ein Ungenannter einen Artikel über Schumann's „Peri", in welchem diesem Werke alles mögliche Schlechte nachgesagt wird. Wir können dem Verf. nicht bergen, „daß sein erleuchtetes Haupt öfters am Berge noch steht".

Geschäftsnotizen. Trzemeszno. H. K. Es thut uns leid, Sie benachrichtigen zu müssen, daß Ihre löbliche Absicht auf diese Weise nicht erreicht werden kann. Was Sie sich als leicht ausführbar vorstellen, ist hier sehr vielen Schwierigkeiten unterworfen. Näheres, wenn Sie es wünschen, brieflich.

Niegranden. G. Ihr Aufsatz hat uns gefallen, eignet sich aber doch nicht ganz zur Aufnahme. Wir bitten um fernere Mittheilungen.

Hersfeld. Empfangen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band.

№ 19.

Den 4. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Xaver Boisselot, „Die Königin von Léon" (Berührt die Königin nicht), komische Oper in 3 Acten von E. Scribe und G. Vaez. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem u. französischem Text. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 6 Thlr.

Zwei Dichter haben diesmal an einem Stoffe gearbeitet. Um so mehr sind wir berechtigt, etwas Gelungenes zu erwarten. Dem ist jedoch anders. Der Gegenstand, um den es sich handelt, ist nicht so bedeutend, daß daraus eine dreiactige Oper entspringen könnte. Das mögen die Bearbeiter auch gefühlt haben. Daher die langen Episoden, das Ausgedehnte in mehreren Scenen, die in einer körnigen Kürze schlagender wirken würden. Man sieht deutlich, daß Vieles herbeigeholt ist, nur um etwas anderes daraus folgen zu lassen, nicht aber, wie es sein soll, als organisch aus dem Ganzen entwickelt. So z. B. der Chor der Ritter ꝛc., der, wie in allen derartigen französischen Opern nicht als wesentliches, selbständiges Ganze auftritt, sondern theils nur zum Aufputz dient, theils zur Abwechslung; ferner das Vorlesen des Portefeuille, was übermäßig ausgesponnen ist. Die Charaktere sind nicht besonders gezeichnet, worauf es freilich einem französischen Librettofabrikanten, der alles der Intrigue opfert, eben nicht ankommt. Der Held, Don Fernando, ist zu passiv, zu süßlich; König und Königin sind etwas matt; nicht übel als Nebenfigur ist Maximus, doch nicht selbständig; am besten gezeichnet ist Estrella, die das Ganze der Handlung leitet; die übrigen hängen alle von dieser schlauen Französin ab. Das Stück spielt in Spanien, doch athmet es durchaus französische Hofluft älterer Zeit; daher wir Estrella eine Französin, nicht Spanierin nannten. Die Auflösung der Verwicklung ist gewaltsam, wie es hier bei einer so auf die Spitze getriebenen Verschlingung nicht anders sein konnte. Indessen ist bei so vielen Fehlern doch nicht zu verkennen, daß Manches für die Bühne recht geschickt und effectvoll behandelt und dramatisch belebt ist, worin sich Scribe's, nunmehr freilich mattgewordene Hand zu erkennen giebt. — Doch nun zu dem, was uns der Componist bietet, der, so viel wir wissen, zum ersten Male in Deutschland mit einem dramatischen Werke hervortritt.

Beurtheilen wir, wie wir es thun müssen, den Componisten von französischem Standpunkte aus, so können wir, sehen wir auch von manchen Mängeln ab, doch seiner dramatischen Befähigung Gerechtigkeit widerfahren lassen. Diese Befähigung zeigt sich weniger in der Erfindung neuer dramatischer Formen, als in der geschickten Benutzung der vorhandenen. Auf Neues in Melodie und Harmonie stoßen wir freilich nicht; die Vorbilder, nach denen der Componist gearbeitet, leuchten klar durch; leichte, fließende Sangbarkeit der Melodien vermissen wir an vielen Stellen. Wir möchten nicht die Schuld davon auf den deutschen Uebersetzer wälzen; genauere Durchsicht hat uns belehrt, daß der Componist auch den französischen Text durch seltsame, zerstückelte und hinkende Rhyth-

men verrenkt hat. Die Lehre von dem Rhythmus in der Musik ist eine sehr wichtige und sollte mehr als es geschieht in's Auge gefaßt werden. Wenn wir eine scharfe Charakteristik der handelnden Personen (mit Ausnahme der Estrella, die sehr gut gezeichnet ist,) und das komische Element, was der Titel verspricht (nur hier und da zeigt es sich in der Partie des Maximus), einerseits vermissen, so müssen wir doch anderseits das Streben des Componisten anerkennen, Triviellen zu vermeiden und dramatischen Ausdruck zu erzielen. Der Ausdruck ist freilich kein individueller; es ist die Abspiegelung der allgemeinen, französischen Opernzeitsprache. Betrachten wir in der Kürze noch das Einzelne, um das eben Gesagte zu begründen. Nr. 1, ein Lied zwischen Estrella und Maximus, hält sich in dem beliebten französischen Liedcharakter; Nr. 2, Recit. und Romanze, leidet an überflüssigen Schnörkeln und zerstückeltem Rhythmus. In dem damit verbundenen Terzett, dessen Melodie unbedeutend, sind die einzelnen Partien nicht selbständig genug geführt. Hier gab es Gelegenheit, komisches Element hineinzubringen. Nr. 3, Duett, leidet an starken Anklängen; der Polonaisenrhythmus im Allegro sichert ihm vielleicht den Effect; doch ist seine ganze Haltung der Situation nicht angemessen; Estrella mußte selbständiger dargestellt werden. Hier ließ sich wieder feine Komik anbringen. Nr. 4, Finale des ersten Acts, Chor der Ritter, unbedeutend in Melodie und fragmentarisch gehalten, doch nicht ohne dramatische Wirkung. Die Serenade ist nicht ohne Eigenthümlichkeit; es klingt das Ritterliche hindurch. Das darauf folgende Ensemble ist mit Geschick angelegt; doch der Schluß matt. Die Worte des Fernando erheischten eine leidenschaftlichere Behandlung; mit Hinzuziehung des Chors konnte eine dramatische Wirkung erzielt werden. Nr. 5, Chor, bringt starke Anklänge an die Auber'sche Muse; der Tanzrhythmus im Andante, wo der Chor blos begleitend, ist ein offener Fehlgriff. Nr. 6, Arie des Königs, soll humoristisch sein, ist aber bloße Phrasendreherei. Das Lied, Nr. 7, ist der schlauen Estrella recht angemessen; es klingt recht liebenswürdig französisch. Das Finale, Nr. 8, hat theatralische Wirkung; die Partie des Fernando im Adagio und Largo ist frischer und gesünder. Nr. 9, Recit. und Arie der Königin, dürfte wohl das beste Stück in der Oper sein; obwohl mit einer starken Coloraturdosis versehen, enthält es doch tieferen, psychologisch begründeten Ausdruck. Im Quintett, Nr. 10, ist die Partie der Estrella ganz allerliebst naiv gehalten; das Uebrige ist schwach. Das Finale, Nr. 11, ist recht dramatisch und von guter Wirkung; Maximus tritt auch hier etwas selbständiger und komischer auf; der Schluß dürfte wegen Wiederholung eines dagewesenen Chors weniger gelungen genannt werden. —

Dr. Em. Klitzsch.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 64. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Heft IV. Pr. ½ Thlr.

Das Heft enthält: „die Soldaten-Braut" und „das verlassene Mägdelein" von E. Mörike; sodann die „Tragödie" von Heine. Man erwarte ja nicht etwa eine Kritik dieser Sammlung; sie enthält des Schönen so viel, daß wir sie in den Händen aller Derer wünschen, die ein tieferes Interesse an Musik nehmen. Das erste erquickt durch seine Herzlichkeit, durch die Innigkeit und Reinheit der Empfindung, während das zweite mit einer sanften Trauer uns umzieht. Der Tragödie von Heine hat Schumann wieder neue Seiten abgewonnen. Hier finden wir eigentlich den wahren Geist dieser ergreifenden Dichtung wiedergegeben. Hatte Mendelssohn durch die vierstimmige Behandlung einerseits einen Mißgriff gethan, anderseits zu weich dieselbe aufgefaßt, so finden wir hier kräftigere, den Stoff schärfer erfassendere Darstellung. Auch die alle Wiederholung der Worte vermeidende pointirte Kürze ist dem Ganzen weit angemessener. Das erste Gedicht ergreift gewaltig durch seine leidenschaftliche Aufgeregtheit, das zweite nicht minder durch seine episch-recitirende Form. Das dritte ist zweistimmig behandelt, — eine Eigenthümlichkeit, wodurch der einfache, aber tief empfundene Gesang eine größere Wirkung hervorbringt. —

Julius Becker, Op. 38. Sehnsucht, Gedicht von Streckfuß, für Alt oder Baß mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 12 Ngr.

Der Gesang ist wahr und warm empfunden und frei von koquettirender Sentimentalität. Neues in Melodie bietet er nicht, im Gegentheil wollte es uns bedünken, als wehten Klänge darin, die wir schon gehört, ohne jedoch bestimmt nachweisen zu können, wie und woher. Störend wirkten die Textwiederholungen auf uns; wir werden nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, weil wir die, die Worte des Dichters ausdehnende und wiederholende Behandlung von höherem, ästhetischem Standpunkte aus mißbilligen müssen.

Ernst Streben, Op. 14. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Das erste dieser Lieder: „der Soldat" von Eichendorff, ist recht frisch herausgesungen und trifft den rechten Ton; die Schlüsse haben eine etwas verbrauchte Floskel; die Wiederholung der letzten Textzeile findet sich auch hier, wie im zweiten: „Verwandlung" von Dreves, das in der Auffassung vergriffen ist. Mehr Wärme und Gemüth erheischt das Gedicht und eine andere Behandlung die letzten Worte der zweiten Strophe. Das dritte: „Nachtwanderer" von Eichendorff, hat einen einfachen und warm empfundenen Gesang, und giebt die Worte des Dichters ohne Wiederholung mit dem entsprechenden Ausdrucke wieder.

Louis Ehlert, Op. 6. „Die Lorelei" von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 12 Ngr.

Der Componist strebte nach tieferer Erfassung des dichterischen Inhaltes, und hat ihn auch glücklich erreicht. Die Melodie ist sehr edel gehalten und im Geiste der neueren Zeit. Die Begleitung finden wir hier und da etwas überladen, gesucht und nach Effect haschend, was nicht nöthig, da der Gesang an sich wirksam genug ist. Leid thut es uns, daß der Componist die Worte: „das hat eine wundersame, gewalt'ge Melodei", nicht weniger als viermal wiederholt hat. Abgesehen von dem fehlerhaften Verfahren an sich, zerstört er auch selbst die Wirkung, die er beabsichtigt. Wir verkennen nicht, daß gerade dieser Fis-Dur Satz in der Melodie sehr schön gehalten ist; doch möge der Componist künftig aufmerksamer auf sich werden und die höheren, ästhetischen Zwecke nicht aus dem Auge verlieren. Auch die Musik hat ihre Logik. —

Wilhelm Kirchhoff, „Kennst du das auch?" Gedicht von Theobald Kerner für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Ohne Opuszahl. — Stuttgart, Franz Müller. Pr. 12½ Ngr.

Der Componist sucht das Gedicht nach seinen verschiedenen Phasen wiederzugeben; doch bleibt es blos bei dem Wollen. Der Dilettantismus guckt stark hervor. Die Schwächen der Melodie soll nun die Begleitung decken: die thut's nicht; auch das flebile und cantabile, das dabei steht, verhilft uns nicht zu einer Melodie, und am allerwenigsten solche Effectstellen, die den Hörer gleichsam mit der Nase auf die Intention des Componisten stoßen sollen.

Franz Lachner, Op. 81. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Mainz, Schott. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

Bewegen sich diese Lieder auch in einem Empfindungskreise, der nicht besonders Hervorstechendes bietet, so sind sie doch mit Geschmack und technischer Umsicht gemacht. Der Ausdruck ist wahr und kräftig, doch vermißt man das Charakteristische in der Erfindung. An Wiederholungen leiden auch diese Gesänge noch sehr. Nr. 2, „Wiegenlied" ist sehr einfach und gut gesungen. Die anderen streben in ihrer Melodie mehr nach einer glänzenden und effectvollen Entwicklung der Singstimme, wozu eine reiche Begleitung ihr Theil beiträgt. Hierdurch überschreitet das Lied seine Grenze und streift in's Theatralische über. Bindet sich der Componist an derartige äußere Mittel, so legt er seiner Erfindung einen Zwang auf, der dem charakteristischen Ausdrucke Eintrag thut.

Otto Baron Zedlitz, Acht Lieder für eine Singstimme (Alt oder Bariton) mit Begl. des Pianoforte. Ohne Opuszahl. Zwei Hefte. — Berlin, Bote u. Bock. I. Heft 17½ Sgr. II. Heft 20 Sgr.

Diese Lieder sind erste Versuche, die als solche alle Schwächen einer ersten Composition an sich tragen. Der Verfasser giebt nur Anempfundenes wieder; die Sphäre, in der sich die Melodien bewegen, ist schon sehr ausgebeutet und abgenutzt worden; nirgends auch nur eine leise Spur von Musik in höherem Sinne. Die Plattheit der Gedanken wird durch dilettantische Begleitung, der man die harmonische Unbeholfenheit deutlich ansieht, noch mehr hervorgehoben. Sollte der Verf. auf der Componistenlaufbahn fortzufahren gedenken, so rathen wir ihm, einen prüfenden Blick in sich zu werfen. Bei dem rüstigen Vorwärtsschreiten heutigen Tages im Liederfache, bei den strengen Anforderungen, die sowohl die Zeit als die Kritik an derartige Erzeugnisse machen, ist eine strenge Selbstkritik sehr von Nöthen. Der Componist studire die besten Werke neuerer Zeit; die Aufrichtigkeit wird ihm dann am besten sagen, was zu thun sei. —

Dr. Em. Klitzsch.

Columbus von Félicien David,

in Hamburg zum ersten Male aufgeführt in einem Concerte des Kapellmeisters *Krebs* am 5ten Februar.

Nur wenige Worte seien mir über diese neueste Composition eines Mannes erlaubt, dem die Einen Alles gaben, die Andern Alles nahmen, der bald Genie, bald Talent, bald gar nichts wurde, kurz, über den die verschiedenartigsten, kritischen Ansichten vernommen worden sind. Es giebt zwei Gesichtspunkte, welche wir bei Beurtheilung dieser, wie aller neueren Schöpfungen David's festhalten müssen, den musikalischen und den philosophischen. Der erstere zerfällt in dem technischen und geistigen. Die Technik ist in „Columbus" besser als in der „Wüste", die Wendungen sind fließender, natürlicher, selbst die Instrumentation ist klarer, lichtvoller. Die Behandlung der Bässe erinnert zwar großentheils an die in der „Wüste", wie denn überhaupt der Componist in der Form nichts Neues giebt; aber er weiß diese Form besser zu beherrschen, seine Art und Weise zu componiren wird ihm geläufiger, und lange mag es nicht mehr dauern, so wird auch David *Meister in seiner Manier* sein. —

In musikalisch geistiger Hinsicht überragt die „Wüste" den „Columbus" um ein Bedeutendes. Mit Ausnahme weniger Nummern, zu denen wir besonders den Tanz und Chor der Wilden, das Wiegenlied einer indianischen Mutter rechnen, bietet das neue Werk nichts von jener Ursprünglichkeit der Empfindung, von jener höheren Welt- und Naturanschauung, wie sie uns in der „Wüste" entgegentritt. Die Musik zu „Columbus" ist klar, verständlich, fast großentheils das, was die Masse melodiös nennt, aber künstlerisch naiv, des erhabenen Stoffes würdig nur selten. Daß aber David diesen Stoff wählen konnte, daß er ein geschichtliches Datum ungeheurer Bedeutung: *die Entdeckung einer neuen Welt*, zum Vorwurf einer künstlerischen Composition zu erheben vermochte, dies beweist, daß er das philosophische Bewußtsein des Jahrhunderts in sich aufgenommen hat; dies beweist, daß er zu den Berufenen gehört. Berufen sind für mich alle die, welche wissen, was in der Zeit vorgeht, und durch ihre Werke das bethätigen. Wer die Werkstätte des Geistes nicht kennt, welche unser Jahrhundert aufgeschlagen hat, wer nie darin hat arbeiten sehen, oder gar selbst thätig gewesen ist, der hat kein Recht, seine Stimme zu erheben, und klänge sie noch so „gelehrt", noch so „tief", noch so „innerlich", und wie die Stichwörter der alten Bildung alle heißen mögen. David ist aber nicht blos theoretisch in dieser Werkstätte thätig, er war es auch praktisch. Daß er die Wüste, Moses, Columbus in Musik setzen konnte, dies ist hinlänglich erklärt, wenn wir wissen, daß er St. Simonist war. Als im Jahre 1832 vierzig Schüler dem père Enfantin nach Menilmontant folgten, um die eigentliche Lebensgemeinschaft praktisch einzuführen, war auch *Felicien David* unter ihnen. Er setzte Hymnen in Musik, welche „die Gemüther begeisterten, und einen Zauber über ihre Arbeiten ausgossen." Ich bin weit entfernt, dem Simonismus unbedingt das Wort zu reden, aber in ihm sind schon praktisch viele Fragen der Philosophie gelöst, welche selbst theoretisch bis jetzt noch sehr Wenige überwunden haben. Louis Blanc sagt sehr wahr: „die Apostel von Menilmontant streuten, ohne es selbst zu wissen, den Saamen von Lehren um sich her aus, über denen eines Tages die ihrigen vergessen werden sollten." Der Simonismus ist eine Phase in der großen socialistischen Entwicklung, welche unser Jahrhundert nimmt, und alle die, welche sich zu seinen Lehren bekannten, oder ihn gar, wie David, praktisch ausübten, werden in ihren Werken eine höhere Weltanschauung offenbaren, als die, welche nicht wissen, was im Schooße der Menschheit vor sich geht.

In musikalischer Hinsicht mögen die Schöpfungen David's nicht befriedigen können, die *philosophische* Bedeutung aber werden mit mir alle diejenigen erkennen, welche an der Hand der Geschichte und der Philosophie der *neuen Gesellschaft* entgegenzugehen wissen. —

Theodor Hagen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Männerchor.

Liedertafel, Chöre und Quartetten für den Männergesangverein in Wien. Schifferlied, Gedicht von Riedl, Composition von C. Titl. Haslinger. 1 Fl. 30 Kr.

Ein neues Zeichen der Thätigkeit des Wiener Männer-

gesangvereines, der in der That den lobenswerthesten Eifer entwickelt. Fast alle Lieder und Chöre, die für und durch ihn das Licht des Daseins erblickten, verdienen Beachtung und Anerkennung, und wir wünschen allen ähnlichen Vereinen ein gleich sichtbares Schaffen. Auch diese Composition von Titl entspricht ihrem Zwecke, sie ist zwar einfach und schmucklos, hat aber dafür das Verdienst, daß sie nicht die Grenzen, welche der Männergesang immer inne halten muß, überschreitet. Die wiegende Bewegung durfte natürlich beim Schifferliede nicht fehlen, doch würde angemessener gewesen sein, eine weniger bekannte Art und Weise des Schaukelns hier anzubringen. Wir erinnerten uns an Kalliwoda's „Ueber die hellen ꝛc." für gemischten Chor.

G. Barth, Op. 17. Nr. 3. Ständchen, ged. von Reinik. Glöggl. 24 Kr.

— —, Op. 19. Nr. 1. Allgemeines Wandern. Nr. 2. Trinklied. Witzendorf. Jede Nr. 30 Kr.

Diese Lieder finden ebenfalls in dem vorhergenannten Gesangvereine den ersten Anstoß ihres Entstehens. Der Componist wurde schon früher von uns gelobt und auch hier hegen wir noch über ihn dieselben Gesinnungen. G. Barth schreibt stets sangbar, ohne alle Charlatanerie, und technisch correct. Am meisten herauszuheben ist das Trinklied (Op. 19, Nr. 2); es ist voll des lebendigsten Humors. Das „Allgemeine Wandern" ist über die Gebühr ausgedehnt und übersentimental.

Fr. Sersawy, Brünner Liedertafel. Erstes Heft, Lied des Czikosch, von Vogl, und Trinklied, von Gernerth. Brünn, Winiker. (Ohne Preisangabe.)

Das erste Lied ist nach ungarischen Tanzweisen gemodelt, und bietet in seinem Charakter viel Originelles. Das zweite ist anmuthig, aber unschuldig. Harmonische Fehler finden sich nicht wenig. Es sei hier nur der eine, stärkste, erwähnt.

Die beiden Bässe singen c c c c / A A A A | gis / e. Diese Fortschreitung im ersten Baß von c nach gis ist vollständig unsangbar, wollen wir auch nicht darauf Rücksicht nehmen, daß sie an sich selbst schon fehlerhaft erscheint. Sie ließ sich vielleicht durch folgendes Verfahren umgehen: c c c a / A A A A | gis / e.

Orpheus, Sammlung von Liedern und Gesängen für 4 Männerstimmen. Dreizehnter Band (dritte Folge, dritter Band), Nr. 70 — 100. Mit Compositionen von C. Adam, C. Altholz, G. Böttger, O. Braune, C. Greger, A. Härtel, E. Hauer, F. Kücken, E. Leonhard, A. E. Marschner, F. Müller, J. Otto, E. Richter, F. Schneider, R. Seifert, W. Stade, E. Thiele, T. Voigt u. C. Zöllner. Herausgegeben von Carl Zöllner. Friedlein u. Hirsch. Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr.

Dieser Band ist vortrefflich redigirt. Alle in ihm enthaltenen Lieder erheben sich über die Sphäre des Gewöhnlichen; einzelne, und zwar nicht wenige, gehören zu dem Besten, was die neuere Zeit im Männerchor gebracht. Von dem Herausgeber selbst sind mehrere Lieder, die theils bekannt, früheren Sammlungen entlehnt, theils neu, hier zuerst erscheinen, wie das Vater-Unser (Nr. 70), das fleißig und sauber gearbeitet, viel modulatorischen Reichthum enthält, aber doch nur als eine unbelohnt bleibende und überflüssige Arbeit angesehen werden muß, denn die Literatur der „Vater-Unser" für Männerstimmen ist schon zu reichlich. Als besonders gelungen hebe ich noch heraus: Nr. 75, Piratengesang von G. Böttger, Nr. 72, Lied der Deutschen von Thiele, die Lieder von Stade, Adam, Blauer Montag von Kücken.

J. C. Müller, Vier Lieder für 4stimmigen Männergesang. Brauer. 20 Ngr.

Einfache, aber nicht einfältige Lieder, an denen sich Manche ein gutes Beispiel nehmen könnten, die gewohnt sind, Männerchöre wie Blechmusikchöre zu behandeln. Wir empfehlen die Lieder.

Für großes Orchester.

J. W. Kalliwoda, Op. 145. 12me Ouverture de concert à grand orchestre. **Peters. Stimmen, 2 Thlr. (4händiger Clavierauszug, 20 Ngr.)**

In der Art und Weise der schon früher erschienenen Ouvertüren, bei deren Verbreitung und Beliebtheit in den kleinen Städten uns ein genaueres Urtheil erlassen sein mag.

Kirchenmusik.

C. M. Reinthaler, Cantate nach Worten der heiligen Schrift für Kinderstimmen mit Orgelbegleitung. Klemm. 1 Thlr. (Partitur und Orchesterstimmen in richtiger Abschrift 2 Thlr.)

Der Componist hat seine Aufgabe im Allgemeinen ernst und würdig gelöst. In Ausführung und Charakter schließt sich die Cantate an die ältere Schule, doch ohne Pedantereien zu erliegen. Die Ausführung durch Kinderstimmen möchte nicht anzurathen sein, vorzüglich verlangt die untere Stimme eine kräftigere Besetzung, da die schwache Kindesstimme in diesen Regionen nicht ausreicht. Die einzelnen Tonstücke der Cantate stehen zuweilen im unrichtigen Verwandtschaftsverhältnisse, so folgt nach zwei Sätzen in E plötzlich einer in F, und eben so folgt der Schlußsatz in Es einem vorhergehenden in F ohne jegliche modulatorische Verbindung. Luther's Choral „Ein' feste Burg" ist in der Mitte des Werkes eingeschoben, und zwar nach einer Originalschrift vom Jahre 1535, an welcher der Verfasser mit vielem Behagen und großer Sicherheit die alten urkräftigen (?) Rhythmen rühmt.

C. L. Drobisch, Die Festzeiten, Sammlung von Kirchencantaten für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Be-

gleitung von 2 Violinen, Viola, Cello, Baß, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. **Hofmeister. Nr. 4. Pfingstcantate. Op. 46. Partitur, 25 Ngr.**

Ein gut geschriebenes Werk, das wohl nur den praktischen Nutzen sich zu seinem Zwecke gestellt hatte. Wir empfehlen es mit Vergnügen den Herren Cantoren, vorzüglich der kleineren Städte und Landgemeinden, denen eine stärkere Orchesterbesetzung durch die Umstände unmöglich gemacht ist.

Mendelssohn-Bartholdy, Op. 69. 3 Motetten für Chor u. Solostimmen. Breitk. u. Härtel. Partitur, Nr. 1, 2, à 20 Ngr., Nr. 3. 1 Thlr. Singstimmen, Nr. 1, 2, à 10 Ngr., Nr. 3. 20 Ngr.

Wird besprochen.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

L. Schindelmeißer, Op. 8. Sonate héroïque. **Hamburg, Böhme. 1¼ Thlr.**

Ein leicht gestaltendes Talent pulsirt in diesem Werke, leicht in dem Sinne, mühelos, sorglos. Ueberall guter Fluß, bisweilen ein Ansatz zu höherem Fluge, so schwinden die Töne vorüber, daß der Hörer einen Eindruck frischer Stimmung zurückbehält. Die Sonate macht ihn empfänglich, ein Werk, das tiefer in das Seelenleben eingreift, in sich aufzunehmen: hiermit ist ihr Verdienstliches, wie Ref. glaubt, am sichersten bezeichnet und ihr zugleich die rechte Stellung unter den Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik angewiesen. Nach dem Maßstabe gemessen, der an Schöpfungen von höchstem Kunstwerthe zu legen ist, an Schöpfungen, die das Innere für Großes und Erhabenes erglühen machen, bleibt nur der erste Satz, Allegro maestoso patetico, zu beachten; er reicht an die Sphäre der Werke, die solchen Maßstab zulassen; die übrigen Sätze stehen dieser Sphäre fern. Hieraus erhellt, ob der Beisatz „héroïque" eine tiefere Beziehung hat oder nicht.

Salon- und Charakterstücke.

C. Decker, Op. 25. Lui et Elle. Deux Pièces caractéristiques suivies d'un Nocturne. **Hofmeister.** Deux Pièces **17½ Ngr.**, Nocturne **10 Ngr.**

Drei ansprechende Sätze, die den guten Musiker im Allgemeinen, wie den guten Clavierspieler im Besonderen bekunden. Sie zeichnen sich aus zwar nicht durch Tiefe, aber durch Frische der Erfindung, durch melodischen Fluß und feine Haltung, und sind daher wohl zu empfehlen. Die Ueberschrift „Er und Sie" ist prosaisch, thut aber nichts zur Sache.

L. Schindelmeißer, Op. 4. Impromptu. **Böhme. 10 Gr.**

— — —, Op. 7. Second Impromptu. **Ebend. 10 Gr.**

Angenehme, leichtblütige Stücke, die weder große Fertigkeit, noch tiefes musikalisches Verständniß beanspruchen; am passendsten mit Kalliwoda's Sachen zu vergleichen.

J. Benedict, Op. 39. Rêverie. **Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.**

Ist bereits S. 66 des Krit. Anz. nach dem Exemplar des Ricordi'schen Verlags angezeigt und als angenehmes Clavierstück benannt worden. Die Ausstattung des Werkes von Seiten der deutschen Verlagshandlung ist die geschmackvollere.

J. B. Hamm, Trauermarsch. Schott. 27 Kr.

Gelegenheitsmusik, dem Andenken Mendelssohn's geweiht.

W. Dahl, Op. 1. Premier Bouquet musical. Rêves de jeunesse, Sérénade, Sur l'eau. **Rostock, Hagemann u. Topp. 1 Thlr.**

Weder auf die Gesinnung, noch auf die Befähigung des Componisten, also auf die beiden Hauptpunkte, welche bei einem Erstlingswerke in Frage kommen, läßt sich nach diesem „Bouquet" ein bestimmter Schluß ziehen. Die Stücke entbehren des poetischen Duftes, den man mit Recht an einem Strauß zu finden hoffen darf, der nicht Stroh, sondern Blumen bergen soll; der Hörer bleibt bei ihnen, ungeachtet der virtuosen Beherrschung des Instrumentes, der sie huldigen, gelind ausgedrückt, gleichgültig. Von den Ueberschriften hat vielleicht die des dritten Stückes „auf dem Wasser" am meisten Berechtigung, indem man allerdings an dieses Element erinnert wird. Wacht der Comp. nicht über sich, so wird er den Schlingen eitler Salonmusik verfallen und in ihr untergehen. Um dies zu sagen, braucht man nicht Prophet zu sein. Hoffentlich zeigt er sich in seinem zweiten Werke von einer Seite, die nicht wie diesmal mehr gegen als für ihn stimmt.

Th. Hahmann, Op. 5. Nocturne. Morceau de Salon. **Bote u. Bock. 15 Sgr.**

Trotzdem daß der Comp. sein Nocturno selbst als Salonstück bezeichnet, so ist dies doch nicht unter die Schaar jener oberflächlichen, geistesleeren Producte zu stellen, in denen Gefühl geheuchelt, die Kunst entwürdiget wird. Vielmehr bestrebt sich der Comp. den Forderungen Genüge zu thun, die eine reine Gesinnung zur Voraussetzung haben, und übt das Stück noch nicht den Reiz aus, der die Mühe des Componirens lohnt, so liegt dies wenigstens nicht am Wollen seines Verfassers. Die Erfindung in dem Nocturno ist gering, die Ausführung nicht ohne Geschmack.

A. Germain, Ständchen. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Von süßlichem Geschmack und einschläfernder Wirkung, weil wüst und leer. Der Verf. componirte allem Anschein nach nur zum Zeitvertreib. Was er hervorgebracht, zeigt ihn nicht als gelernten Musiker, sondern als Dilettanten, dem die

höhere Bedeutung der Kunst noch verschlossen ist. Zu vermuthen steht übrigens, daß er viel Umgang mit modernen Virtuosenstücken gepflogen hat. Sehe er sich nach besserer Nahrung um, als diese ihm darbieten!

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, und er wird ertheilt durch:

Herrn Musikdirector und Cantor an der Thomasschule **Moritz Hauptmann** (Harmonielehre, doppelter Contrapunkt, Fuge).
Hrn. Musikdirector **Niels W. Gade** (Anleitung und Uebung im Instrumentiren, Durchsicht von Compositionen).
Hrn. Musikdirector **Ernst Fr. Richter** (Harmonielehre).
Hrn. Professor **Ign. Moscheles** (Oberleitung der Pianofortestudien, Ausbildung im Vortrage und in der Pianoforte-Composition).
Hrn. **Louis Plaidy**
Hrn. **Ernst Ferd. Wenzel** } (Pianofortespiel).
Hrn. Organist **Carl Ferd. Becker** (Orgelspiel, Uebung im Partiturspiel).
Hrn. Concertmeister **Ferd. David** (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
Hrn. **Mor. Klengel**
Hrn. **Rud. Sachse** } (Violinspiel).
Hrn. **Ferd. Böhme** (Solo- und Chorgesang).
Hrn. **Franz Brendel** (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).
Hrn. **Louis Albert** (italienische Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Court., in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein- für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 1 Thaler pränumerando für den Institutsdiener.

Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Ausbildung erforderlich.

Donnerstag d. 27. April d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Directorium zu bewirken.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Directorium, der Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth** und den Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** zu Leipzig unentgeldlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1848.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 20.** Den 7. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt:

Aus dem Leben eines Künstlers.

(Schluß.)

Noch am Nachmittage desselben Tages erhielt B. eine Einladung von Adelaide, zu ihr zu kommen. Er folgte sogleich, aber nicht ohne einige Beklommenheit dem Diener. Doch als er sich im Anmeldezimmer Adelaidens befand, hatte er seine ganze männliche Haltung wiedergewonnen. Ein Kammermädchen ersuchte ihn, näher zu treten. Er ging einige Schritte weiter, und Adelaide empfing ihn mit der Anmuth, durch welche sie schon so viele Herzen bezaubert hatte, indem sie ihm sagte, daß sie sich außerordentlich geehrt fühle, einen so weit berühmten Künstler und Componisten bei sich zu sehen. Sie begann das Gespräch mit einem Dankesergusse über das ihr gewidmete zarte, empfindungsreiche Lied. „Ihr Brief, mein hochgeehrter Herr," sagte sie unter anderem, „hat zu mir von innigen Empfindungen gesprochen, und ich kann darüber nur die aufrichtigste Freude empfinden." — „Ihr Bild gab mir Begeisterung zu dem Liede, meine wahre Hochachtung für Sie dictirte mir den Brief," antwortete B. mit steigender Röthe. „O, wie hat mich gestern Ihr unübertreffliches Clavierspiel entzückt," fuhr Adelaide fort, „welche reiche Phantasie, welche Kraft, verschiedenartig auf die Seele zu wirken! Sie sind im Stande, die größte Menschenmenge nach Ihrer Willkür in die mannichfaltigsten Stimmungen zu versetzen." — „Wenn meine Klänge nur zu *einem* Herzen gesprochen haben!" antwortete B. ernst, indem er Adelaide fest und ruhig ansah. Diese brachte sein klarer männlicher, fast heiliger Blick etwas aus der Fassung; — sie hatte ihn verstanden. Jetzt war es, als käme ihr ein plötzlicher Gedanke, und mit einem leichten ironischen Lächeln sagte sie zu ihm: „Ihr Name hat sich außerordentlich schnell über ganz Europa verbreitet. Jeder Claviervirtuos wählt zu seinem öffentlichen Vortrage ein Concert von dem bewundernswerthen B.! Ihre Sonaten kennt man bereits in jeder musikalisch-gebildeten Familie, und in den Blättern liest man wiederholte rühmende Urtheile Ihrer Violinquartetten, Ihres gediegenen, melodienreichen Quintetts und Ihres wunderherrlichen Septetts. Die Musikalienhändler drängen sich nach Ihren Compositionen; man stellt Sie an die Seite *Haydn's*, *Mozart's*; Ihr überreicher Geist schafft unermüdet, und durch eine kürzlich erschienene Symphonie haben Sie unvergänglichen Lorbeer geärntet! — Sie lächeln? — Ja, glauben Sie mir, das, was man über Sie schreibt, lese ich so oft, bis ich es ungefähr auswendig weiß; und wie sollte ich nicht Alles, was Sie betrifft, mit besonderem Intercsse erfahren?" Hier nahm B.'s Antlitz einen eigenthümlichen Ausdruck an, und wie verklärt blickte er nach Adelaiden hin. Diese schien immer mehr erregt zu werden. Sie bekannte, daß sie sich zu allen verdienstvollen Künstlern hingezogen fühle, daß diese ihr als Boten einer höheren Welt erschienen, und in höchster Begeisterung rief sie aus: „Glücklich das Mädchen, für das ein Künstlerherz schlägt! glücklich das Weib, welches einen Künstler lieben darf!" — Da erhob sich B., Freudenthränen schimmerten in seinen Augen

— bebend ergriff er die Hand Adelaidens und sprach: „Ich liebe Sie!“ — Adelaide erblaßte für einen Augenblick, und schien betroffen über etwas nachzudenken. Doch bald erhob sie mit einer gewissen Keckheit das Köpfchen, und sagte zu B. mit jenem kaum merklichen ironischen Lächeln: „Erlauben Sie, daß ich mich jetzt entferne, meine Cousine erwartet mich. Bitte, schreiben Sie mir oft! Wenn der Graf v. Saintovère, einer meiner Angehörigen, hier eintrifft, wird unsere Angelegenheit ihren Ausgang finden. Bewahren Sie mir Ihre Gesinnungen.“ — B. küßte ihre Hand und entfernte.

Adelaide trat flink und etwas stürmisch in das Zimmer Clementinens. „Endlich,“ rief diese, „erscheinest Du! — und wie aufgeregt! — ist denn das Drama eingeleitet?“ Adelaide nickte spöttisch, indem sie auf dem Divan an der Seite Clementinens Platz nahm. „Bis jetzt, fuhr diese fort, „habe ich mich mit dem Lesen des Briefes amüsirt, den Dir der musikalische Narr mit einer Compositionsbeilage gewidmet hat; er muß rasend in Dich verliebt sein! Interessirt er Dich denn etwas?“ — „Wenigstens,“ erwiderte Adelaide, „giebt er mir ein Intermezzo zu meiner stets einerlei süßlichen Anbeterumgebung. Als ein stolzer Künstler hat er etwas Anziehendes, ich möchte sagen Piquantes für mich. Rücksichtslos geht er an allen Frauen vorüber, mich allein verehrt und besingt er, nur für mich schwärmen seine Gedanken. Ich betrachtete ihn mir genau, und entdeckte, daß Alles, was er empfindet, sich in seinen Mienen malt. Ich muß Dir gestehen, daß er mich dabei zwei Mal recht dauerte und fast erschreckte. Er blickte nach mir fest und freudig, in seinen Augen lag Gluth und Wonne, seine Sprache war bei alledem so sicher, und mir kam der Gedanke: darfst du mit seinen Gefühlen scherzen? Aber da fiel mir ein, wie Saintovère schon mit so vielen weiblichen Wesen, namentlich Künstlerinnen, gespielt hat, und ich dachte: warum sollst du nicht auch einmal es mit einem Künstler versuchen? Saintovère sagte mir ja so oft: Kind, mit einer Künstlerseele zu tändeln ist interessanter, als tausend andere zu fangen! — versuch's einmal! — Jetzt kann ich ihm nun die Eroberung eines der größten Künstler aufweisen!“ — „Was hast Du denn Deinem glühenden Verehrer zum Abschiede gesprochen?“ frug Clementine. „Nun, ich sagte ihm, antwortete Adelaide, er möge oft an mich schreiben, mir seine Gesinnungen bewahren, und . . . . . ach ja, noch etwas . . . bei der Ankunft Saintovère's, einer meiner Angehörigen, werde unsere Angelegenheit ihren Ausgang finden.“ Hier lachte Clementine laut auf, indem sie sprach: „Dein Witz ist unwiderstehlich! — Der Ausgang Eurer Angelegenheit! — Ha! ha! — Ach, wie wird Saintovère lachen, wenn er bei seiner Ankunft erfährt, welche niedliche Comödie die Dame seines Herzens, seine Gemahlin, ausgeübt, indem sie sich als unverheirathet ausgab, allen deutschen Narren den Kopf verdrehte, und einem Künstler Gelegenheit bot, sich als Held in Entsagung zu zeigen!“ Das Gespräch wurde durch einen Diener unterbrochen, der beide Damen einlud, zum Souper zu erscheinen. Sie entfernten sich, indem ihre nichts weniger als adeligen Seelen auf neue Eroberungen dachten, um ihrer Eitelkeit zu fröhnen.

B. verlebte jetzt die glücklichsten Tage seines Lebens. Er schrieb Adelaiden oft, und auch sie gab ihm von sich Nachricht. Der Glaube, ein Wesen zu wissen, das ihn verstehe und seine Empfindungen theile, machte ihn ungewöhnlich heiter, und er fühlte sich wie neu belebt. Während dieser Zeit schrieb er seine zweite Symphonie, das klare, innige, tief empfundene Werk, wodurch er die sanfte Gewalt ausübte, einem Geisteskranken das frohe Selbstbewußtsein wiederzugeben.

Eines Tages, als er von einem angenehmen Morgenspaziergange zurückkehrte, fand er in seinem Zimmer ein Packet vor. Er entsiegelte es, und war nicht wenig erstaunt, darin das Lied zu erblicken, welches er Adelaiden gesendet hatte. Nebenbei bemerkte er auch ein kleines Billet, welches er hastig ergriff. Es lautete:

„Mein Herr!

Es scheint mir jetzt nöthig, Ihnen über eine Angelegenheit die Augen und zugleich den Ausgang zu öffnen. Ausgang ist zwar ein Fortgang, aber keine Fortsetzung! Sie haben meiner Gemahlin zu einem unterhaltenden Spielzeug gedient. Daß Sie sich täuschen ließen, ist Ihnen zu verzeihen, denn Künstler sind in solchen Angelegenheiten kurzsichtig; — ich weiß das aus Erfahrung. Meine Gemahlin hat mir aufgetragen, Ihnen dies Lied wiederzusenden, weil sie es nur so lange zu behalten wagte, als sie sich Fräulein Adelaide v. W. nennen ließ. Ich weiß nicht, ob Sie das wundern wird, mein Herr! Trösten Sie sich mit manchem andern gutmüthigen Deutschen, der sich auch in dem Ausgange seiner Angelegenheit täuschte. Ich erlaube mir noch zum Schlusse, Ihnen anzuzeigen, daß wir jetzt, indem Sie das Billet lesen, schon längst auf der Rückreise nach Paris begriffen sind, und Ihrer dabei mit lebhaftem Interesse gedenken.

Saintovère.“

B. gerieth in eine krampfhafte Aufregung. Gekränkter Stolz wüthete furchtbar in ihm; seine Lippen zuckten fieberhaft; er riß das Billet in tausend Stücke, die er dann hastig wieder aufgriff und den Flammen preisgab. Nun erfaßte er auch das Lied, in der Ab-

ficht, damit eben so zu verfahren, als einer seiner Bekannten, der berühmte Sänger Barth, hereintrat, ihn zu besuchen. Diesem fiel sogleich B.'s seltsamer Gesichtsausdruck auf, und der Anblick einiger noch umherliegender Papierstreifen belehrte ihn über das, was sein Freund so eben gethan. B. hielt noch immer das Notenblatt zitternd in beiden Händen. Sein Vorhaben errathend, eilte Barth schnell auf ihn zu, indem er fragte: „Was wollt Ihr damit machen?" — „Vernichten!" war die kurze Antwort. „O, laßt mich's vorher erst einmal sehen," rief Barth, — „ein Lied — ach, laßt's mich singen!" — „So singt!" rief B. mit unheimlichem Blick, und Barth entnahm es seinen Händen. B. blieb in der Mitte des Zimmers unbeweglich, mit gesenktem Haupte und verschränkten Armen stehen. Jener aber durchlas das Lied, fing dann zu spielen und mit seiner bezaubernden, reinen Tenorstimme zu singen an. Bei diesen Klängen, B.'s Gemüthe so wohl bekannt, wandelte sich sein Unwille in tiefen Schmerz, denn jeder Ausdruck innigen, wahren Gefühls, jeder weiche Ton schlug seinem Herzen eine Wunde. Jetzt näherte sich das Lied dem Schlusse. B. lauschte mit angehaltenem Athem; — er vernahm den letzten leisen Wonneruf: Adelaide! — da fühlte er seinen Schmerz sich lösen, — Thränen der Wehmuth standen in seinen Augen, — er näherte sich langsam dem Sänger, und bebend dessen Hand ergreifend, sprach er mit gedrückter Stimme: „Adelaide soll nicht verbrannt werden!" —

Louise Kindscher.

Aus Berlin.

Geehrter Herr Redacteur,

Widerwärtige Umstände nöthigten mich zur Verzögerung meines Berichtes, ich will darum ohne Weiteres und ohne Beachtung der chronologischen Folge in der Kürze mittheilen, was sich Bemerkenswerthes im musikalischen Gebiete seit zwei Monaten hier zugetragen hat. Als wichtigstes Ereigniß steht wohl die Aufführung eines neuen Oratoriums (durch die Singakademie am 19ten Jan.) voran: Johannes der Täufer, Oratorium in zwei Abtheilungen von G. Nicolai, in Musik gesetzt von F. W. Markull. Leider hat dies Werk nur in sehr geringem Maaße unsere Erwartungen befriedigt. Wie die Dichtung eine lose Aneinanderreihung dramatischer Effecte, ein Gemisch weltlicher, sinnlicher Scenen und moralischer Betrachtungen ist, so prägt die Musik nie und nirgends eine bestimmte Ansicht oder Anschauung des Componisten vom Wesen des Oratoriums aus. Kirchliche und dramatische Elemente gehen ganz sonderbar mit und durch einander. Das ganz sinnliche Liebesduett des Herodes und der Herodias wird so trockenkirchlich aufgefaßt und durch eine gekünstelte Imitation in's Breite getreten, daß einem bei solcher Kirchenmusik Angst wird, und die Höllengeister steigen darauf so prosaisch vermittelst der Piccolo-Flöten in den Kerker zu Johannes hinab, daß man an eine Parodie des Freischütz glaubt. Nächst dieser Unklarheit in der Auffassung müssen wir dem Componisten den Mangel jeglicher Selbständigkeit vorwerfen, ferner eine ganz dilettantische Instrumentation, und endlich die unendliche Breite der meisten einzelnen Musikstücke. Viele derselben beginnen ganz interessant und charaktervoll, da aber der Componist immer kein Ende finden und mit einem Motive nicht viel machen kann, so werden denn alle möglichen imitationsfähigen, wenn auch schon vollständig verbrauchten Motive hergeholt und abgehaspelt und dazu dieselben Worte immer und immer wiedergekäuet. Das Werk im Ganzen müssen wir darum als mißlungen betrachten, im Einzelnen dagegen wollen wir gern Manches lobend erwähnen. So sind der Hymnus der Getauften, das Duett des Andreas und Johannes, ganz besonders das Gebet des Johannes im Kerker (eine ausgezeichnete Choral-Figuration), der Chor der Gäste aus Galiläa („Heil dir, Herodes!"), der Chor der Jungfrauen („Wie der Vögel bunt Gefieder"), auch die erste Arie des Johannes („Sie hielten nicht an seinem Bunde") treffliche Musikstücke. — Die Aufführung war von Seiten des Chors und der männlichen Solosänger (die HH. Böttiche[r], Mantius, Krause) sehr löblich, von Seiten der Solosängerinnen dagegen ungenügend, und von Seiten des Orchesters gänzlich unbefriedigend.

Annette, Singspiel in einem Acte von Otto Tiehsen, kam am 26sten im königl. Opernhause zur Aufführung. Tiehsen's Musik verdient Anerkennung. Hauptsächlich sind die komischen Partieen gelungen, sie sind mit großer Leichtigkeit und Gewandtheit behandelt. Die Instrumentation ist sehr discret, doch dabei nicht uninteressant. Daß dennoch die Operette keinen Erfolg gehabt hat, ist Schuld des Textdichters. Er hat das wahre Wesen der Operette nicht erkannt. Seine Liebesintrigue bewegt sich schwerfällig, seine Hauptfiguren sind sentimental. Was soll uns aber eine breite Lyrik in der Operette? Von ihr verlangen wir Unterhaltung, und zwar eine leichte und gleichwohl künstlerische; von ihr verlangen wir Witz, schlagende Kürze, Frische, Kraft und Beweglichkeit.

Zu Ehren Mendelssohn's veranstaltete die Sing-Akademie eine Aufführung des Mozart'schen Re-

quiems, der Quartett-Verein widmete eine seiner Soiréen ganz den Werken des Verstorbenen (Op. 12, Op. 49 und das bekannte Octett), und die königl. Bühne brachte am 13ten December Racine's Athalia mit den von Mendelssohn componirten Chören zur Aufführung.

Die königl. Oper hat außer Tiehsen's Operette kein neues Werk bis jetzt gebracht. So eben ist sie beim Einstudiren von Flotow's Martha. Ob nach der Aufführung derselben das Diamantkreuz von dem dänischen Componisten Salomon, der sich seit einigen Monaten hier aufhält, in Scene gehen wird, steht noch dahin. Denn obwohl diese Oper in Copenhagen viel Glück gemacht hat und von der Intendantur auch zur Aufführung angenommen ist, so kann doch noch lange Zeit hingehen, ehe diese zu Stande kommt. Zunächst der „Martha" soll Auber's „Maurer" für eine Benefiz-Vorstellung des berühmten Heldentenor Bader einstudirt werden, welcher in dieser Oper noch ein Mal auftreten und von der Bühnenwelt Abschied nehmen will; und dann sind, so viel ich weiß, schon Vorbereitungen für die „Stumme von Portici" getroffen. — Was die Vorstellungen der verflossenen Monate betrifft, so gedenken wir zunächst der Gastrollen der Frau Schlegel-Köster. Diese vortreffliche Sängerin trat im December mit großem Erfolge noch als Alice in Robert der Teufel, als Donna Anna im Don Juan und als Valentine in den Hugenotten auf. Ihr Organ ist lieblich und frisch, in der Höhe ausgezeichnet, die dramatische Auffassung ihrer Rollen befriedigt im Ganzen fast immer und ist im Einzelnen oft auf das Feinste nüancirt. Manches läßt sie freilich fallen, und daher entbehren einige ihrer Rollen der vollständigen Einheit und Abrundung, z. B. ihr Adrian in Wagner's Rienzi. Im März kehrt die Künstlerin zu uns zurück, dann mehr über sie. — Seit Januar steht Frau Viardot-Garcia als Prima-Donna an der Spitze unserer Oper. Sie ist bis jetzt als Recha in der Jüdin, als Rosine im Barbier von Sevilla, als Donna Anna im Don Juan, als Norma, als Iphigenia in Iphigenia auf Tauris, und als Romeo in Montecchi und Capuletti aufgetreten. Wenn die Stimme dieser Sängerin so schön wäre, als ihre Gesangskunst vollendet und sie überhaupt eine geniale Künstlerin ist, so wollten wir sie gern als erste dramatische Sängerin unserer Zeit anerkennen. Leider aber ist ihr Organ nur in der tiefen und mittleren Lage wohlthuend, und auch hier hat es durch die übermäßige, ich möchte sagen unnatürliche Anstrengung eingebüßt. Frau Viardot ist Altistin und singt die höchsten Sopran-Rollen! Freilich immer so, daß man über ihre Leistungen staunt, aber nicht so, daß man ihre Anstrengung übersehe und überhörte, daß man nicht gewahrte, wie die Künstlerin die fehlenden Mittel künstlich zu ersetzen genöthigt ist.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements **rc. Litolff** gab am 17ten Februar in Wien Concert.

Eine blinde Sängerin, **Zinggeler** aus Zürich, giebt in Wien Concert.

Musikfeste, Aufführungen. Das große Concert der vereinigten **Dresdner Männergesang-Chöre** wird in der Frauenkirche Ende April oder Anfangs Mai stattfinden.

Die erste Quartettakademie des Concertmstr. **Lipinski** und der Kammermusiker **Müller, Dominik** und **F. A. Kummer** in Dresden fand am 18ten Februar Statt; warum fing man so spät an? —

Im fünften Abonnement-Concerte der Herren **Kunze** und **Hartung** in Dresden wurde Robert Schumann's B-Dur Symphonie u. A. aufgeführt.

Vermischtes.

Eduard Duller und **C. A. Mangold**, der Dichter und der Componist der Oper: Tanhäuser, haben ein neues Compagniegeschäft gemacht, und eine neue musikalisch-dramatische Pantomime: „Dornröschen" geschrieben.

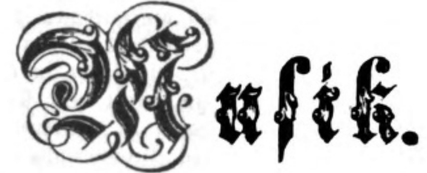
In **London** wird eine neue, große Musikschule gebaut, welche besonders zur Singschule benutzt werden soll.

Man erzählt sich, daß **Freitag**, der Verfasser der Valentine und des Grafen Waldemar, auch einen Operntext „Zuleika" gedichtet habe und dafür 800 Thlr. verlange, aber es dürfte wohl erst näher zu bestätigen sein.

Von **E. Sobolewski** steht ein guter Aufsatz über Felix Mendelssohn-Bartholdy in den Baltischen Blättern, der aber freilich Hrn. W. L., dem Signal-Enthusiasten, nicht ganz gefallen möchte.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 21. Den 11. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

H. Esser, Op. 20. „Der König der Ehren", Worte des 47sten Psalmes, für Chor und Orchester. — Mainz, Schott. Partitur 3 Fl. 36 Kr., Orchesterstimmen 4 Fl. 30 Kr., Clavierauszug 1 Fl. 30 Kr., Singstimmen 54 Kr.

Bei dem so fühlbaren Mangel an guter protestantischer Kirchenmusik verdient dies Werk die lebhafteste Beachtung. In Form und Haltung schließt es sich an die Psalmen des älteren Fesca und Friedrich Schneider's. Mendelssohn's Werke dieser Art bewegen sich in bei weitem freieren Formen. Sie gehören der modernen Kirche an, und suchen wie diese selbst vermittelnd aufzutreten zwischen dem Altehrwürdigen und den gebieterischen Forderungen der Neuzeit. Jene vorhergenannten Componisten, und mit ihnen der Tondichter des hier vorliegenden Werkes, nähern sich dem Händel'schen Standpunkte, dessen schönste Blüthen in dem Messias sich uns darbieten. Händel selbst, der fromme, fast starre Protestant, gab uns in seinen Tönen das lebendigste Abbild seines felsenfesten Lutherthums, jener sicheren Gottergebenheit, welche die Beihülfe des Aeußerlichen und Sinnlichen bei Seite werfend, in der unbegrenzten Achtung vor dem reinen göttlichen Evangelium, in der keuschesten Sittlichkeit, in der daraus entspringenden unermüdlichsten Werkthätigkeit ihre Befriedigung suchte. Die Zeiten dieses felsenfesten Glaubens sind vorüber, und wenn auch unsere Vorfahren darin ihr Heil zu erblicken glaubten, so würde dennoch die neue Zeit bei den jetzt herrschenden Interessen und den daher geöffneten Aussichten nur vergeblich diese alten Jahre heraufbeschwören. Jede geistige und sittliche Erscheinung ist das Resultat ihrer Zeit. So wenig sich diese in ihrer rastlosen Eile hemmen läßt, eben so wenig sind wir im Stande, ihren Charakter festzubannen. Die Wahrheit dieser Ansicht im Allgemeinen festzustellen, ist hier nicht der Ort; es gilt nur einige Blicke in das Verhältniß zu thun, was sich in der neueren Zeit zwischen dem Protestantismus und der Tonkunst gebildet, und zu fragen, ob überhaupt das Bedürfniß nach protestantischen Kirchenmusiken, als wesentlichen Bestandtheilen des kirchlichen Rituals, so groß sei, als so viele Eifrige uns glauben machen wollen. Auch nicht in den vergangenen Zeiten, als die Gemeinden aus wahrem, innerem Drange in die Tempel strömten, und der Mangel kirchlichen Sinnes von unseren Geistlichen mit Strafen belegt werden durfte, war die Kirchenmusik als nothwendiges Erbauungsmittel zu betrachten. Der Choral, von der ganzen Gemeinde ausgeführt, noch mehr aber die Predigt, das lebendige Wort, bildeten die Grundlage des protestantischen Rituals. Gegen die Bedeutung der Kirchenmusik selbst spricht schon die Unthätigkeit der Gemeinde, welcher man in Wahrheit doch nur ein Concert in der Kirche gab, das ihr in den meisten Fällen unverständlich bleiben mußte, weil sie weder zum Hören dieser strengen Musik genügend ausgebildet war, noch aus Mangel an gedruckten Texten den Sinn der Worte und ihren inneren Zusammenhang

mit der Musik in sich aufzunehmen vermochte. Eine in der neueren Zeit besonders in den größeren Städten herrschende Unsitte, die Kirche zu besuchen um eine interessante Musik zu hören und sich dann sogleich wieder vor der Predigt zu entfernen, bezeugt noch lauter den so geringen Zusammenhang des protestantischen Rituals mit der Kirchenmusik. Und nun werfen wir noch einen Blick auf die freien Gemeinden, welche, von den Fesseln des Symbolzwanges sich mit Gewalt lösend, das lebendige Wort und den freien Gedanken allein als das Höchste achtend und verfolgend, alle ausschmückende Ceremonien verwerfen! Was nimmt es uns also Wunder, wenn sich die Thätigkeit der Componisten von diesem Felde ganz abwendete? Die Zeit führte ihre Bestrebungen nach einem anderen Zielpunkte. Die Musik, früher fast alleinige Dienerin der Kirche, hat die heiligen Hallen der Tempel verlassen. Sie kehrte in die profanen Räume der Concertsäle ein, bestieg die flimmernden Bühnen der Schauspielhäuser und vermählte sich in oft gleich hohlem Gepränge mit dem Flittertande der Coulissen. In diesen Gebieten hat die Kunst unserer Zeit das Höchste geleistet, denn die Gedanken der Schaffenden bewegten sich nur in dem Kreise ihrer Objecte. Die Zeiten entschwanden, in welchen Religiosität der einzige, höchste Zielpunkt des Lebens war. Frömmigkeit und Glauben, früher die Haupttriebfedern der menschlichen Thätigkeit, sind den Meisten jetzt unklare Begriffe, und unsere Tonkünstler bemühen sich vergeblich, fromme Klänge zu erfinden, denn sie unternehmen etwas ihrem innersten Wesen gänzlich Fernliegendes. Dennoch ist die Zahl der in den letzten Jahren erschienenen geistlichen Compositionen keineswegs eine so geringe, als man unter den obwaltenden Umständen vermuthen sollte, vornehmlich haben sich die Componisten des deutschen Kirchenstaates, Preußen, nicht wenig mit dergleichen Aufgaben beschäftigt. Doch fanden sich auch unter diesen keine hervorragenden Erscheinungen. Im Gegentheil stellen sich die meisten als musikalische Zerrbilder und Caricaturen dar, und boten nur ein sinnwidriges Sammelsurium alter, abgebrauchter Formen, welche die meisten Componisten aus Mangel gründlicher Bildung nicht einmal zu beherrschen verstanden, und neuer, profaner Trivialitäten. Diesen Autoren sind nur materielle Interessen unterzulegen; das zeitweilige Bedürfniß allein ist als Ursache ihrer Compositionen zu betrachten. Einen höheren, lobenswertheren Standpunkt nehmen jene Künstler ein, welche, weniger von den Triebfedern des Glaubens geleitet als von dem ehrlichen Wollen, ein fertiges, in sich abgeschlossenes Kunstwerk zu liefern, angetrieben, jene alte, ehrenfeste Zeit reproduciren, aus welcher uns Händel's Werke als ein ewiges Denkmal entgegenglänzen. Unter diese Künstler gehört Esser in seiner vorliegenden Composition. Ich gestehe, daß ich durch das Werk überrascht wurde, indem ich in der That von dem Opern- und Liedercomponisten in diesem Felde nicht die besten Früchte zu sehen hoffte. Die saubere und genaue Arbeit zeigt von ernstem und strengem Studium der musikalischen Formenlehre. Dennoch erscheint die Form nicht allein und übermäßig bevorzugt, sie erdrückt nicht den Gedanken, sondern dient, wie es sein soll, mehr dazu, diesen zu heben. Die Motive erlahmen nicht an der Langweiligkeit, mit der uns leider oft die Arbeiten des strengen Styls erdrücken. Zur Verarbeitung eignen sich alle ohne Ausnahme, und so kommt es, daß das Ganze in einem schönen, ruhigen Flusse sich bewegt, und alle Stimmen auch in den engsten Verwicklungen sangbar erscheinen. Die Instrumentation thut was Rechtens ist; nie verdeckt sie störend die Singstimmen, sondern läßt vielmehr dieselben durch wirksame Verstärkung zu erhöhter Geltung gelangen. Das Orchester eröffnet den Psalm durch eine Ouvertüre. Choral, molto moderato, C, A-Moll, Violen, 2 Violoncelli und Contrabaß. Dieser Choral verbleibt in der Wiederholung den Bratschen und Blasinstrumenten als cantus firmus, welchen die beiden Violinen und die Bässe canonartig begleiten. Hieran schließt sich eine kurze Orchesterfuge, deren Ende der vorhin schon angeführte Choral, aber hier in A-Dur. Jetzt erst treten die Singstimmen ein, immer in Chören. Drei größere Abschnitte sind hier zu berücksichtigen: a) Chor in D-Moll (Schluß in Dur), C, lebendig, mit starken Rhythmen, eine Fuge von großer Wirkung und einem Texte der streng-jüdischsten Gottesanschauung: Der Herr, der allerhöchste, ist erschrecklich &c. Zur Einleitung in den zweiten Chor die Worte: Er ist der König der Ehren, in getragenen Accorden, mit Begleitung der Celli und Bässe. b) Chor in E-Dur, $\frac{3}{4}$: „Er fähret auf, mit Gejauchz &c." Nach ihm in gleicher Haltung wie zuvor, die Worte: Er ist der König der Ehren (sechsstimmig), und jetzt c) der Schlußchor, eine Doppelfuge in A-Dur, C. Ich führe die beiden Themen an, wie sie sich S. 34 vereinigt finden:



u. s. w.

Dazu Engführungen, Augmentationen, Orgelpunkt, mit der gewissenhaftesten Benutzung der beiden Themen, ohne Fehl und Makel. Und jetzt nichts mehr

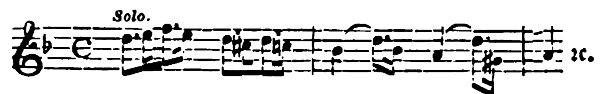
darüber! Den Bedürfniß-Fühlenden sei das Werk empfohlen, aber nur diesen, und eben auch nur für diese sei der Componist zum Schaffen ähnlicher Werke aufgefordert.

A. F. Riccius.

Für Orchester.

Alex. Dreyschock, Op. 50. Concertouvertüre für grosses Orchester. — Prag, Hoffmann. Partitur Pr. 2 Fl. 30 Kr.

Diese Ouvertüre gehört unter die Compositionen, welche den Zweck haben, zu unterhalten; irgend eine höhere, künstlerische Tendenz läßt sich nicht herausfinden. Sie ist nicht ein Stück aus dem innersten Seelenleben, sondern geschaffen, um mit aller Orchesterpracht auf den Hörer Eindruck zu machen. Um dies Ziel wirksam zu erreichen, sucht man gleich im Anfang der erwartungsvollen Seele des Zuhörers durch ein paar gewaltige Accorde im *ff* tutti zu imponiren. Man macht eine gar ernste Miene. Es ist dies ein psychologischer Kniff. Durch eine solche Zauberformel bannt man den Hörer in den Kreis, in welchem ihm die höheren Mysterien offenbar werden sollen. Wer wollte wohl in Abrede stellen, daß es heutzutage noch eine große Menge solch' abergläubischer Seelen gebe, die derartigen Zauberkünsten willig ihr Ohr leihen. — Das Motiv der Einleitung, Andante, von der Oboe vorgetragen, ist folgendes:



das hierauf die Bässe aufnehmen. Irgend wie auf Bedeutung oder melodischen Reiz scheint es keine Ansprüche zu haben. Wenn wir nun durch das Andante mit seinen arbeitenden Bässen und volltönenden Accorden gespannt werden auf das was kommen soll, wie wenn eine wichtige Begebenheit angekündigt wird, so finden wir im darauf folgenden Allegro D-Dur nachstehendes Motiv, von den Violinen vorgetragen:



welches sodann mit der übrigen Orchestermasse weiter verfolgt wird. Gegen das Vorführen einzelner aus dem Ganzen gerissener und der harmonischen Fülle entkleideter Fetzen könnte man vielleicht Manches erinnern; indeß erkennt man doch schon den Dichter aus den kurzen abgerissenen Stücken. Der Hauptgedanke, wenn er wirklich Gedanke ist, muß sich auch in seiner Nacktheit als solcher zu erkennen geben; die Fülle, der Lärm wird ihn nicht zum Gedanken machen, wenn er keiner, d. h. bedeutungslos ist. Nachdem der erste Anlauf stürmischer Lust an's Ziel gelangt, vernehmen wir mildere Klänge in folgender Weise:



daran schließt sich das Saitenquartett, bis endlich, nach dem periodischen Verlaufe, der erste Gedanke wieder losbricht und das Ganze mit einem accellerando schließt. — Von unserem Standpunkte aus, zufolge dem wir von einem jeden Musikstücke geistigen Inhalt, nicht blos angenehm klingende Töne erheischen, können wir nur das zum Lobe dieser Ouvertüre bemerken, daß sie mit technischer Geschicklichkeit gearbeitet ist; außer wohl berechneten Effecten giebt sich in der Instrumentirung keine besondere Nüance kund, die eine bemerkenswerthe Kenntniß der Instrumentensprache verriethe.

Dr. Em. Klitzsch.

Für Schulgesang.

Karl Seeger, Der Liederfreund, eine mit vielen Vorübungen versehene Sammlung von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern, für den Schulgebrauch. — Offenbach a. M., Joh. André. Pr. 30 Kr. In Partien billiger.

Vorstehendes Werkchen müssen wir angelegentlich empfehlen. Es fehlt noch sehr in diesem Gebiete an Zweckmäßigem, so wie denn überhaupt der Gesang in Volksschulen einer bedeutenden Reorganisation entgegensieht. Durch das angezeigte Werkchen ist ein Beitrag, ein Fortschritt gegeben zu dem, was uns noch bevorsteht. Die Anordnung des Ganzen finden wir sehr zweckmäßig. Es zerfällt in zwei Abtheilungen. Erste Abtheilung, für Unterklassen: Tactübungen, Uebung der leichtesten Intervalle. Hierauf folgen einstimmige Lieder (22) und zwei zweistimmige Canon. Zweite Abtheilung, für obere Klassen: Rhythmik, Melodik, Dynamik; 41 zweistimmige und 42 dreistimmige Lieder, 2 dreistimmige Canon, und zum

Beschluß 10 vierstimmige Lieder und 4 vierstimmige Canon. Die Wahl der Texte und Melodieen zeugt von großer Sorgfalt und Umsicht; denn das jugendliche Alter will Verständliches, Ansprechendes, das frei von aller Künstelei bildend auf die zarte Seele des Kindes einwirke. — Dr. Ed. Klitzsch.

Aus Paris.

Mittwoch, den 23sten Februar, Vormittags.

In diesem Augenblick verdrängt das politische Interesse jedes andere ohne Ausnahme. Von Geschäften ist seit einigen Tagen schon keine Rede mehr, und von Musik ist auf der Straße nichts zu hören als Trommelschlag, die Marseillaise und das vielgesungene Lied der Girondins: Mourir pour la patrie. Möchten doch die schrecklichen Drehorgeln und barbarischen Bänkelsängereien, diese unaufhörliche Ohrenplage der Bevölkerung, die seit vorgestern verschwunden, nie wieder erscheinen!

Der gestrige Tag war ein schwüler. Der Prinzipienkampf, der in der Kammer seinen höchsten Ausdruck gefunden, sollte nach der Absicht der Oppositionsmänner auch außerhalb derselben, aber auf friedlichem Wege, seinen Höhepunkt ersteigen, um, nach eingelegtem Protest gegen etwaige Zwangsmaßregeln der Regierung, von dieser endlich vor Gericht die hartnäckig verweigerte Anerkennung eines durch die Charte gesicherten und willkührlich gedeuteten Rechts zu vindiciren, was von der ergebenen Kammermajorität nicht zu erlangen gewesen. Dies Zweck und Bedeutung des vielberufenen Bankets. Aber die Regierung war entschlossen, es auf's Aeußerste ankommen zu lassen und im Nothfalle gewaltsam einzuschreiten. Das machte eine Collision unvermeidlich, deren Folgen nicht abzusehen waren. Die Opposition war weise genug ihr Vorhaben aufzugeben, unter Vorbehalt ihres Rechts. Dadurch fiel eine große Verantwortlichkeit von ihr auf das Ministerium zurück. Diese Mäßigung der Opposition und ihre gemessene, kräftige Mahnung zu Ruhe und Frieden an die Bevölkerung wirkten electrisch. Die Aufregung war groß, und es floß rasch in eine und dieselbe allgemeine Stimmung der unterdrückte Groll von siebzehn Jahren zusammen. Um so greller standen sich die Prinzipien gegenüber: die Julirevolution und das sogenannte System. Demonstrationen wie die beschlossene und unterdrückte finden Anklang in Paris. Das zeigte sich bald. Ueberall bewaffnete Macht und dichtes Volksgedränge; vor den verschiedenen Ministerwohnungen ganze Bataillone Linientruppen und zahlreiche Reiter der Municipalgarde. Der Nationalgarde, die einen so großen moralischen Einfluß übt und die beste, fast einzige Garantie der öffentlichen Ordnung und Sicherheit bietet, mißtraut die Regierung aus Furcht vor Wiederholung des vor etwa acht Tagen unter den Fenstern des Schlosses von einer Legion ausgestoßenen Rufes: „Nieder mit der Corruption! Es lebe die Reform!“ Um 5 Uhr Nachmittags jedoch muß es rathsam erschienen sein, die dritte Legion (eines reichen Quartiers) zusammenzurufen. Zwischen zwei Piquets Bedeckung bogen die Trommelnden vom Boulevard ein in die Straße Richelieu; der sie begleitende Volkshaufe brach in lautem Jubel aus, doch zogen Wache und Officier ernst und schweigsam weiter. Dagegen erwiderte eine Abtheilung einrückender Dragoner und ihr Anführer den Zuruf des Volks und salutirten die grüßende Menge. Um diese Zeit nahm Alles einen ernsteren Anstrich. Sämmtliche Omnibuswagen, gutes Barricadenmaterial, mußten von Polizeiwegen leer nach Hause fahren, und stachelten durch ihr aufgestecktes „complet“ den Humor der Vorüberziehenden. Abends ward es bedenklicher, und leider kam es auf verschiedenen Punkten zu Collisionen mit den Polizeisoldaten, an welchen das Militair keinen Theil nahm. Es setzte blutige Köpfe. Ueberall ist starke Militairmacht aufgestellt, die Concordebrücke förmlich verschanzt, das Gedränge diesen Morgen stärker als gestern. Die umliegenden Dorfschaften strotzen von Militair. Die Gemüther sind in höchster Aufregung. Zu den Barrieren dringt Außenvolk herein; ob aus Neugier oder in anderer Absicht kann man nicht wissen. Dichte Haufen von Blousenmännern wogen langsam auf und ab vor den aufgestellten Wachtposten. Auch in unserem entlegenem Quartier macht sich die Unruhe bemerkbar, und zwar durch die ungewohnte Stille; zu Thür und Fenster blicken die Bewohner schweigsam hinaus. Die ganze Nationalgarde ist zusammengetrommelt worden, und die Gardisten ziehen, zum Allarmplatz eilend, vorüber. Ein bedenklich Zeichen. Schüsse sind bis jetzt nicht gefallen. Kleingewehrfeuer wäre freilich die allerschlimmste Musik.

Doch, das erinnert mich, daß ich nicht von politischen, sondern von musikalischen Dingen reden wollte. Die Notizen zu einem Berichte hab' ich zwar vor mir liegen, aber es will sich nichts gestalten, der Blick fliegt drüber hinweg, das Ohr horcht, die Gemüthsruhe ist gewichen. Die allgemeine Unruhe packt auch den Unbetheiligten, wie ein Fieber. Hinaus, sehen und hören wie es zugeht, dazu drängt es Jeden. Auch mich. Hoffentlich wird alles friedlich ablaufen. Vierzig tausend Mann stehen unter Waffen, das Volk waffenlos. Was aber auch kommen mag,

eins scheint unzweifelhaft: die moralische Macht des Systems ist gebrochen. —

Werden Sie diese Zeilen aufnehmen? Kaum weiß ich. Doch ist's nicht übel, wenn auch in einem Kunstblatte unterweilen das Läuten der Weltgeschichte ertönt. Freilich werden Sie fragen können, ob ich weiß, wo die Glocken hängen; doch darf ich dagegen Ihnen die Antwort schuldig bleiben.

Morgen mehr. Gott befohlen.

August Gathy.

*

Abends 7 Uhr.

Das Ministerium ist gestürzt, ein freisinnigeres bewilligt, der Kampf beendet, der Jubel groß. Der Himmel gebe, daß die Aufregung sich lege und alles ruhig ablaufe. Rasch nun einiges Musikalische.

Und kaum hab' ich selber Gemüthsruhe genug, von der Woge des öffentlichen Lebens in das Bächlein Musikzustände einzulenken. Was kann's übrigens auch verschlagen, ob Sie heut oder erst in acht Tagen erfahren, daß die

„Italiener" (nicht die in Italien, sondern die in Paris), mit denen ich zu beginnen pflege, Glück machen mit der Alboni, und diese als Arsace in der Semiramide das Publikum entzückt! Die Donna del Lago hatte großen Zulauf, besonders des Wetteifers mit der Grisi halber, die ihre ganze Kunstfertigkeit und Energie aufbot, um, der gefeierten Rivalin gegenüber, in Ehren zu bestehen. Dies befeierte auch die übrigen Mitsänger: Mario, Coletti, Gardoni zu erhöhten Leistungen, und das gab vorzügliche Vorstellungen. Auch in der Cenerentola waren neben der Alboni: Lablache, Ronconi und Gardoni trefflich. Eine Zeitlang war das Gerücht eines zu begründenden zweiten italienischen Opernhauses im Umlauf. Nichts weiter aber, wie es heißt, als ein Schreckschuß zu Gunsten Verdi's, um die Direction der Italiener, die ihm abhold sei, durch Einschüchterung umzustimmen. Dahinter, eine kleine Verlegerspeculation. Es entstand drob eine kleine Plänkelei zwischen der Gazette musicale und der France musicale, diese für, jene mit Recht gegen eine solche Anmaßung. Die

„Komische Oper" hält sich immer noch am besten und hat gute Einnahmen. Neues brachten ihr Hecquet zu, Auber und Reber. Gustav Hecquet ist ein sachkundiger, befähigter Kritiker, und als solcher aus mehreren Journalen vortheilhaft bekannt. Seine kleine einactige Oper Le Braconnier (der Wildschütz), mit Geist und Kunstverstand componirt, gefiel. Auber's „Haydee oder das Geheimniß" in drei Acten, ist, wie nicht anders zu erwarten, mit Geschick behandelt, enthält aber, einzelne Nummern ausgenommen, nichts absonderlich Hervorragendes, nur Romanzenartiges im französischen Geschmack abwechselnd mit Ensembles nach italienischem Zuschnitt, und dient eben nicht zur Erhöhung des Rufs des alternden Meisters. Henri Reber ist ein geschätzter Instrumentalcomponist, dessen ernste und mehr gelehrte Richtung auf der Bühne der großen Oper besser am Platz gewesen wäre. Doch treten hier dem Anklopfenden Schwierigkeiten mancherlei Art entgegen, die ihn, wenn er nicht ganz zurückbleiben will, zwingen, einen andern Weg einzuschlagen, um zur Oeffentlichkeit zu dringen. Dies mußte denn auch Reber thun, und sich glücklich schätzen, den dreiactigen Scribe'schen Text: La nuit de Noël, zu erhalten und aufführen lassen zu können. Er fand verdiente Anerkennung, aber auch in seiner eigenen oben bezeichneten Richtung ein Hinderniß den im leichteren Musikfach erforderlichen richtigen Ton zu treffen.

Die Nationaloper geht ihren Gang fort, und ihr erstes Werk „Gastibelza" wechselt noch immer ab mit den Werken älterer Meister, die recht brav gegeben werden. An Bousquet, der sich früher schon als Quartettcomponist und kritischer Schriftsteller gleiche Achtung gewonnen, hat sie einen verständigen und tüchtigen jungen Musikdirector. Sie hat, wie alle Opendirectionen, eine Freiloge für dreizehn Zöglinge der Singschule des Conservatoire bewilligt, und überdies für eben so viele Zöglinge aus den Compositionsklassen.

Das Theatre francais, ein seltener Gast in Musikberichten, hat seinen neuen Administrator, Hrn. Buloz, Inhaber und Director der Revue des Deux-Mondes, einen großen musikalischen Fortschritt zu verdanken, nämlich ein vervollständigtes und verbessertes Orchester unter Leitung des Hrn. Loiseau, Musikdirectors der seit 25 Jahren bestehenden „Philharmonischen Gesellschaft". Das war denn wieder ein tröstender und willkommener Abzug für den Strom der auf Anstellung harrenden Laureaten des Conservatoire. Diese Bühne besaß früher so gut wie gar kein Orchester. Etwa ein halb Dutzend Streicher, höchstens ein Doppelquartett, und die miserabelste Decoration bildeten ihren einzigen äußeren Glanz; eine Geringschätzung der Nebendinge, die vollkommen begreiflich macht, worauf es hier hauptsächlich ankommt, und welch' überwiegender Werth von den Künstlern sowohl als auch von dem Publikum dieses Hauses auf die Hauptsache gelegt wird, das Wort, das recitirende Schauspiel. Auch kümmert's die Herren wenig, die Symphonien oder Ouvertüren mitten im besten Gange durch rücksichtsloses Aufziehen des Vorhanges zu unterbrechen, wie man vor Zeiten auch in Deutschland gewohnt war, eine Unart, die

bereits gerügt wurde nnd wohl bald abgelegt werden wird.

Donnerstag.

Ganz Paris eine Barricade, die Riesenarbeit einer Nacht. Sturmläuten, Gewehrfeuer den ganzen Vormittag. Um 3 Uhr Palais Royal erstürmt, Tuilerien erstürmt; der König flüchtig. Die rothe Fahne — die Republik.

A. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

C. Rapp, Op. 5. Caprice de Concert. **Dresden, Brauer.** 15 **Ngr.**

Ein Versuch, der Niemand in Versuchung führt.

A. Löschhorn, Op. 17. **Volkslieder für Pfte. übertragen. Nr.** 5. **Das Lied von Blücher. Bote und Bock.** 15 **Sgr.**

Der Text des bearbeiteten Liedes beginnt: „Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!" Die Uebertragung ist wie bei den früheren Nummern geschmackvoll, instrumentgemäß und für mittlere Spieler.

C. F. Friedrich, Op. 47. **Deutsche Weisen. Nr.** 1. **Wanderlied. Rostock, Hagemann u. Copp.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Die Weise ist: „Wohl auf noch getrunken den funkelnden Wein". Sie erscheint zuerst einfach, dann zweimal „metamorphosirt". Das Ganze ist nicht von Uebel.

Keepsake musical. Collection de Morceaux faciles offerte aux Dilettanti. **Bote u. Bock.** 1 **Thlr.** 25 **Sgr.**

Weshalb der englischen Sprache ein Wort abgeborgt worden, um eine Bezeichnung für diese Sammlung zu finden, ist schwer zu ermitteln: es ist die Gewohnheit Mancher, sich hinter Fremdländisches zu verstecken. Der Ausdruck „Sammlung leichter Stücke" ist gut gewählt, da die Stücke sämmtlich leicht ausführbar, auch einige von sehr leichtem Gewichte sind. Näher angegeben ist der Inhalt folgender: Scherzo par Guillaume Taubert, Scherzo par Th. Kullak, Impromptu par Rod. Willmers, Tarantelle par A. Loeschhorn, Scherzo par Gustave Schumann, Valse sentimentale par Ch. Czerny, un petit Morceau par Charles Voss, Bagatelle par A. Lecarpentier, Rondeau sur une mélodie nationale: „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" par C. T. Brunner (Oe. 111). Zusammen 9 Stücke. Die Reihenfolge derselben ist in dem Hefte nach der alphabetischen Ordnung der Namen der Componisten gegeben, so daß Hr. Brunner vornan steht: hier gründet sie sich auf den inneren Werth der Compositionen, wornach derselbe zuletzt kommt; Czerny's sentimentaler Walzer bildet die Scheidewand zwischen Annehmlich und Verwerflich. Da die größere Hälfte auf jene Seite fällt, so sei die Sammlung empfohlen. Im Fall die Stücke später einzeln zur Herausgabe kommen, gestatte man, bei deren zu erneuenden Anzeige auf das diesmalig Gesagte einfach zu verweisen.

Instructives.

C. A. Scheidler, Theoretisch-praktische Clavierschule. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage. Hersfeld, Zimmermann. Heft 1. $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

In seiner ersten Auflage erschien das Werk in neun Heften. Das vorliegende erste Heft dieser zweiten Auflage, verglichen mit demselben der ersten, stellt sogleich das Bestreben des Verfassers, etwas Besseres als Gewöhnliches und oft Dagewesenes zu liefern, ins rechte Licht. Die Liebe, mit welcher er von neuem seinen Vorwurf ergriffen, die Sorgfalt, welche er der Verbesserung und Vervollständigung des Werkes zugewandt, sprechen laut dafür. Was zunächst den Inhalt dieses Heftes betrifft, so spricht der Verf. in §. 1 vom Sitze des Clavierspielers, von der Haltung des Körpers, von der der Hände und Finger, in §. 2 von der Methode des ersten Elementarunterrichtes, in §. 3 von den Tonnamen und der Tastatur, in §. 4 von der Notenschrift (insbesondere von den Violinnoten), in §. 5 von der Geltung der Noten und vom Tacte, in §. 6 von den Baßnoten, endlich in §. 7 von den Pausen. Was hiervon in das Gebiet der allgemeinen Musiklehre gehört, ist mit Recht kurz zusammengefaßt, was auf die Technik des Clavierspiels Bezug hat dagegen im Allgemeinen gründlich und ausführlich dargelegt worden. Die Ansicht des Verf. über Haltung der Hand und der Finger stimmt durchweg mit der Ansicht des Referenten zusammen; aus der Praxis heraus begründet sie derselbe, indem er die Nachtheile der am häufigsten vorkommenden Verstöße gegen die Normal-

haltung aufdeckt. Die Methode der Ausbildung des Mechanismus der Hand basirt er auf mechanische Uebungen und, wie es scheint, wesentlich auch auf mechanische Hülfsmittel, vornehmlich den Kalkbrenner'schen Handleiter. Die Uebungen und Uebungsstücke erstrecken sich in dem Hefte meist nur auf die stillstehende Hand. Daß der Verf. im Anfang die Gegenbewegung nimmt, ist unzweifelhaft zweckmäßig. Da wo die Hand das Bereich der Quintenlage durch Dehnung der Finger überschreitet (Nr. 10), oder durch Zusammenziehung derselben eine andere Lage einnimmt (Nr. 12), da wo die Finger frei einsetzen und fortrücken (Nr. 17), wo sie übersetzen (Nr. 19), wäre eine Bemerkung am Orte gewesen. Hier im Speciellen ist die streng systematische Folge zu vermissen. Vielleicht kommt aber das Nähere darüber im folgenden Hefte. Die eingestreuten Uebungsstücke entsprechen ihrem Zwecke. Die Bezeichnung des Fingersatzes, welcher selbst der „Lehrer" in seinen Begleitungen nicht entgeht (S. 14), ist meist überflüssig, bisweilen nicht correct, und gegen das auch hier unbedingt vorgeschriebene Lautzählen lassen sich gegründete Einwendungen machen. Wie dem sei, der Verf. zeigt sich überall als verständiger, erfahrener Lehrer. Wir sehen den kommenden Heften mit Interesse entgegen.

A. E. Müller, Grosse Pianoforte-Schule, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von Jul. Knorr. Peters. 3 Thlr.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 100. Fantaisie brillante sur Guillaume Tell, opéra de G. Rossini. Breitk. u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Der Verf. ist seiner Richtung treu geblieben. Mit Rührung kann er auf das erste Hundert seiner Erzeugnisse zurückblicken und eine Freudenthräne weinen!

F. Beyer, Op. 94. Deux Fantaisies brillantes sur des motifs de Donizetti. Nr. 1. La fille du régiment. Nr. 2. Dom Sébastien. Schott. Nr. 1 u. 2, à 1 Fl. 12 Kr.

Schönes weißes Papier voll Noten.

A. Lecarpentier, Bagatelle sur l'opéra: Marie-Thérèse de N. Louis. Nr. 92. Bote u. Bock. 15 Sgr.

Eine Seifenblase, theilweise schon in oben angezeigtem „Keepsake musical" enthalten.

J. Rummel, Op. 25. Bolero original. Schott. 54 Kr.

— — —, Op. 27. Petite Fantaisie tirée de l'opéra: Che dura vince de Ricci. Ebendaselbst. 54 Kr.

In Bezug auf Schwierigkeit verlangt Op. 25 einen fertigeren Spieler als Op. 27. Beide aber sind nur für Dilettanten der niedrigsten Stufe.

E. C. Hennig, Op. 17. Das Lied vom Herzen. Introduction, Variationen u. Finale. Peters. 16 Ngr.

— — —, Op. 18. Le Carneval de Venise. Petite Fantaisie sur un thème connu. Ebend. 12 Ngr.

Für Dilettanten ist das Zuerstgenannte amüsanter, aber auch schwerer.

F. Waldmüller, Op. 31. Erholungen für die Jugend. Phantasien, Rondos u. Variationen aus den beliebtesten Opern, im leichten Style arrangirt. Wien, Witzendorf. Nr. 1. Robert. Nr. 2. Puritaner. Nr. 3. Somnambüle. Nr. 4. Musketiere. Nr. 5. Lucrezia Borgia. Nr. 6. Der Förster. à Nr. 30 Kr. C. M.

Sämmtlich leicht.

E. Prüdent, Nocturne sur un motif de l'opéra: Lucrezia Borgia. Schott. 45 Kr.

Eine Nullität.

A. Goria, Op. 32. Le Bouquet de l'Infante. Fantaisie de Salon. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Ein Potpourri der gewöhnlichsten Art, und nicht leicht in der Ausführung.

Tänze.

J. A. Adam, Op. 36. Die Schützlinge. Walzer. Wien, Witzendorf. 45 Kr.

P. Cuzent, Ballet-Polka. Ebend.

Der Walzer ist ansprechend und verräth mehr musikalische Bildung, als die Polka, von welcher höchstens zu bemerken, daß sie dem rhythmischen Gefühle entspricht.

Für Pianoforte zu vier Händen.

E. Franck, Op. 9. Sechs Variationen über ein eigenes Thema. Bote u. Bock. 25 Sgr.

Das Thema ist angenehm, jedoch etwas in die Breite gezogen; der Schritt in der Oberstimme vom viert- zum drittletzten Tacte a — fis stört den melodischen Fluß. Unter den Variationen zeichnet sich die zweite durch Schwung und kräftige Haltung, die vierte durch Lebendigkeit aus. Das Werk trägt Spuren von Talent, die ihre Wirkung nicht verfehlen, und zeigt den Componisten seit seiner Clavier-Cellosonate (Op. 6) in seinen Studien vorgeschritten, in seiner Anschauung gereifter. Im Harmonischen erscheint Manches noch dilettantisch überladen. Die Behandlung des Instrumentes läßt zu wünschen übrig; abgesehen von den Stellen, die der Technik desselben widerstreben, wie z. B. in Var. 4 in der Secondostimme, bringt der Comp. die Hände beider Spieler oft so nahe in Berührung, daß die Sicherheit des Anschlags gefährdet, die Ausführung ganz ohne Nothwendigkeit erschwert wird. Dieser Mangel hätte leicht beseitigt werden können. Ungeachtet dieser zu machenden Ausstellungen aber verdient

das Werk Beachtung und sei deshalb empfohlen. Der Comp. schreite wacker vorwärts!

J. B. Duvernoy, Op. 171. Petite Fantaisie sur le Pré aux Clercs, opéra de F. Herold. **Hofmeister.** 12½ **Ngr.**

Leicht und kurz, ein Werk süßer Gewohnheit.

J. Moscheles, Op. 56. Rondeau brillant alla polacca, tiré de Concert en Mi bémol. Nouvel Arrangement par l'auteur. **Hofmeister. 1 Thlr.**

Das Arrangement ist wirkungsvoll und instrumentgerecht, wie zu erwarten war.

Für Pianoforte zu sechs Händen.

C. Czerny, Op. 741. Les trois Amateurs. Fantaisies brillantes. Nr. 1. Fantaisie sur des thèmes d'opéras de Mozart. Nr. 2. Fantaisie sur des airs écossais. **Schott. Nr. 1. 2 Fl. 24 Kr.**

Geschickt gemacht, das versteht sich! Spieler und Spielerinnen, die nicht zu corpulent sind, mögen sich daran ergötzen — umfangreiche Personen bedauern, daß sie nicht an der Ausführung Theil nehmen können. Im Namen jener sei dem sorglichen Verf. eine Dankadresse geschrieben!

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

M. Levy, Op. 2. Grande Sonate pour Piano et Violoncelle. **Ricordi. 10 Fr.**

L. Spohr, Op. 133. Viertes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Schuberth u. Comp. 3 Thlr. 10 Ngr.

Für Streichinstrumente.

H. Hirschbach, Lebensbilder in einem Cyclus von Quartetten für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Nr. 4. Des Künstlers einsame Stunde. Brauns. 2 Thlr.

Wird besprochen.

J. F. Dobrzynski, Op. 39. Sextuor pour 2 Violons, Alto, 2 Violoncelles et Contrebasse. **Hofmeister. 2 Thlr.**

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu ein Verzeichniß des Musikalien-Verlags von G. Müller in Rudolstadt.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band.

№ 22.

Den 14. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Berlin.

(Schluß.)

Indem wir so die Leistungen der Frau Viardot-Garcia nicht unbedingt loben können, sind wir keineswegs gemeint, das Vortreffliche derselben zu verkennen. Musikalischerseits sind allerdings ihre Iphigenia, ihre Norma und auch ihr Romeo ungenügend, im Barbier weiß sie indeß durch ihre erstaunliche Gesangs-Virtuosität zu blenden, in der Norma, im Don Juan, und besonders in der Jüdin aber durch ihr erschütternd wahres, tief durchdachtes, großes Spiel zu ergreifen. Mit vollem Recht beansprucht Frau Viardot die größte Anerkennung und Bewunderung, mit Unrecht haben aber einige unserer das Publikum bevormundenden Kritiker, die so oft durch einen großen Namen ꝛc. mit Blindheit und Taubheit geschlagen werden, den Hauptmangel dieser großen Künstlerin übersehen, und dieselbe dadurch in die traurige Lage gebracht, mit eignen Augen diese ihre Schmeichler Lügen strafen und ihren Erfolg fortwährend im Decrescendo begriffen zu sehen.

Die diesjährige italienische Operngesellschaft ist sehr tüchtig und entwickelt vielen Eifer. In letzter Zeit wurde die „heimliche Ehe" von Cimarosa, von ihr in gelungener Weise zur Aufführung gebracht; jetzt wird der „Robert" vorbereitet, was mir freilich bei den vorhandenen Chor- und Orchesterkräften bedenklich scheint. Die übrigen Aufführungen, der Puritaner ꝛc., interessiren Sie, Hr. Redacteur, und die Leser Ihres geschätzten Blattes wohl eben so wenig, wie mich.

Hinsichtlich der Concerte ist zu bemerken, daß Rud. Willmers im December ein drittes und letztes Concert gegeben hat. In Bezug auf sein Spiel verweise ich auf meinen letzten Bericht. Es hat sich an diesem Virtuosen, der als Techniker unbedingt auf eine der ersten Stufen zu stellen ist, in auffallendster Weise gezeigt, wie der Glanz des Virtuosenthums seinem gänzlichen Erlöschen nahe ist. Was können die jungen Virtuosen noch hoffen, wenn Künstler ersten Ranges und von bedeutendem Ruf ihre Concerte zum Theil bezahlen müssen? Die Welt ist dieser Concerte, in denen es nur gilt, Fingergewandtheit zu zeigen, müde, es ist Sache der Virtuosen das Virtuosenthum in seiner edlen Bedeutsamkeit wieder herzustellen. Möchten sie alle ihre Aufgabe erkennen, möchten Alle ihre Kräfte der wahren Kunst zuwenden, und dadurch das Herannahen einer neuen, gereinigten Periode derselben beschleunigen. — Uebrigens hat das Schicksal Willmers' so erschreckend und einschüchternd gewirkt, daß bis jetzt, also seit Anfang des December bis Mitte Februar, kein auswärtiger Künstler gewagt hat, ein Concert zu veranstalten. Und das will doch viel sagen! Dagegen sind unsere Symphonie-Soiréen außerordentlich stark besucht, desgleichen erfreuen sich die Trio- und Quartett-Soiréen eines glücklichen Fortganges.

An neuen Werken brachten die Symphonie-Soiréen zur Aufführung: Symphonie in D-Moll von Kittl (Director des Prager Conservatoriums),

welche im Ganzen eine recht schätzenswerthe Arbeit ist. Der erste Satz ist der schwächste, er ist ohne Charakter, ohne Abrundung, ohne lebensvolle, kräftige Polyphonie; der letzte Satz geht ebenfalls sehr auseinander, doch zeigt er sich im Ganzen weit kerniger, als der erste. Das Adagio ist sehr melodiös und reizvoll, und das Scherzo frisch und piquant. Ferner hörten wir in den Symphonie-Soiréen eine Ouvertüre zu Prometheus von Ferd. Hiller, die uns indeß ziemlich unverständlich geblieben ist, da sie nicht nur übermäßig stark instrumentirt ist, sondern uns auch in ihren Rhythmen gesucht und in der Durchführung der Themen etwas zerrissen erschien. Die Vorsteherschaft der Symphonie-Soiréen scheint übrigens sich gegen die Aufführung von Werken hiesiger Componisten besonders zu sträuben. Warum läßt sie uns z. B. nicht ein Mal Conradi's so bekannt gewordene und so anerkannte (freilich noch nicht von der erwähnten Vorsteherschaft) Symphonie hören? Dieses Werk, das in der That in einzelnen Theilen meisterhaft ist *), wurde in Wien, in Leipzig, in Hamburg 2c. aufgeführt, und hier geschieht das einzig und allein durch Gungl's Kapelle. — Die HH. Loeschhorn und Gebrüder Stahlknecht, die ihr Repertoire in ausgezeichneter Weise ausführen, brachten in ihren Trio-Soiréen drei neue Werke von Rich. Würst, Flod. Geyer und Ad. Stahlknecht. Jedes dieser drei Trios ist eine schätzenswerthe Arbeit: am letzteren haben wir die Feinheit und Eleganz in der Durchführung, am Geyer'schen die Tiefe der einzelnen Gedanken und die Originalität in der Erfindung der Themen besonders hervorzuheben.

Die Herren Zimmermann, Ronneburger u. s. w. führten uns in ihrer vierten Soirée ein ziemlich schwaches Quartett von Hrn. Wichmann vor.

Die Concerte, die außer diesen Abonnements-Soiréen stattfanden, waren in künstlerischer Hinsicht von wenig Interesse, ich erwähne darum nur das letzte, das am 17ten d. M. von dem Liedercomponisten Graben-Hoffmann veranstaltet wurde. Der Concertist brachte darin manches Ansprechende seiner Compositionen zur Geltung, erwies sich jedoch im Ganzen nur als ein begabter Dilettant. Er hat mit einigen seiner Lieder ziemliches Glück gemacht, insofern sie, wie man sagt, im Musikhandel gingen, aber das erweist heutigen Tages Nichts zu Gunsten des Componisten. Wir bedauern nur diejenigen, die ihr Künstlerthum zu Gunsten des augenblicklichen Vortheils aufgeben, die sich dazu verstehen, Gewöhnliches zu schreiben, um dem gewöhnlichen Publikum genug zu thun; — sie haben ihren Lohn bald dahin, sie erlangen schnell und mit leichter Mühe eine gewisse Geltung, aber alsbald fallen sie auf Nimmerwiedererstehen, und fallen dann tiefer, als sie je hoch standen *). In dem Concerte des Hrn. Graben-Hoffmann ließ sich ein junger Clavierspieler, Hr. C. Weise (Schüler Henselt's und Thalberg's) hören, und erfreute die Zuhörer durch die Natürlichkeit, Sauberkeit und Eleganz seines Vortrages.

In nächster Zeit haben wir wieder mehrere Concerte zu wohlthätigen Zwecken zu erwarten. Der Hofmusikhändler G. Bock veranstaltet das erste davon, das recht interessant zu werden verspricht. Der berühmte Cellist Batta hielt sich eine Zeit lang hier auf und ließ sich bei Hofe hören. Liszt ist in großer Eile über Berlin nach Weimar gereist.

Carl Schröder.

*) Ich habe mich schon früher in der Berliner Musik-Zeitung ausführlicher darüber ausgesprochen.

*) Es lassen sich diese Worte auf so manchen Anderen anwenden, z. B. auf den jetzt beliebt gewordenen Liedercomponisten W. Heiser.

Aus Cassel.

Februar.

Herr Redacteur,

Ich weiß nicht, ob es Ihnen und Ihren Lesern bekannt ist, daß hier unter Spohr's Leitung ein kleiner Gesangverein besteht, welcher die heilige Cäcilie zu seiner Patronin erwählt und sich zur Aufgabe gemacht hat, vorzugsweise geistliche Musik zur Aufführung zu bringen. Dieser Verein, von Spohr im Jahre 1822 gegründet, feierte am 24sten Jan. d. J. sein 25jähriges Jubiläum, nachdem dieses Fest vom eigentlichen Stiftungstage (22sten Nov.) wegen des damals eingetretenen Ablebens des Kurfürsten Wilhelm II. hatte verlegt werden müssen. Die Feier bestand in einer öffentlichen Aufführung des Ave verum corpus von Mozart, einer Hymne an die heilige Cäcilie von Spohr, des Abendliedes an Gott von Haydn, eines Duetts aus Christus am Oelberg von Beethoven, des Salve Regina von Hauptmann, eines Chors mit Solosätzen aus Spohr's Oratorium: die letzten Dinge; einer Motette für zwei Chöre von Seb. Bach, eines Psalms für zwei Chöre von Spohr, eines fünfstimmigen Chors aus Händel's Oratorium: Jephta, einer Arie mit Chor aus Spohr's Oratorium: des Heilands letzte Stunden, eines Chors aus Mendelssohn's Oratorium Paulus, und endlich eines Chors

aus Spohr's Oratorium: der Fall Babylons; worauf die Vereinsmitglieder zu einem einfachen Abendessen vereinigt blieben, und dabei unter Absingung einer eigens hierzu von Hugo Stähle componirten Hymne an den Meister Spohr diesem letzterem als Stifter und Vorsteher des Vereins einen Lorbeerkranz und eine Brillant-Doppelnadel überreichten, welche die Zeichen des Violin- und des Baßschlüssels zu ihrer sinnigen Form hatte.

Die vorgenannten Compositionen sind sämmtlich dem größeren Publikum bekannt und nur die Fest-Hymne von Hugo Stähle bedarf als neu und unbekannt einer öffentlichen Würdigung. Es möge genügen, von ihr zu sagen, daß sie sich des Beifalls Spohr's erfreute und — obwohl in der größten Eile gearbeitet — dennoch dem Talente des jungen Componisten und dem Zweck ihrer Entstehung Ehre macht. Sie besteht in einem vierstimmigen Chor und einigen sehr sangbaren Solosätzen. Daß die Hofschauspielerin Mad. Birnbaum, nach dem Mendelssohn'schen Chor ein auf das Hinscheiden dieses Componisten bezügliches und von ihrem Gatten verfertigtes Gedicht (mit declamatorischer Zartheit und künstlerischer Empfindung) vortrug, hatte für dieses Fest keinen Bezug, sollte jedoch auf Spohr's ausdrücklichen Wunsch ein kleiner Ersatz sein für die für Cassel verbotene Mendelssohn'sche Todtenfeier.

In einem am 31sten Jan. abgehaltenen Concert des von J. J. Bott gegründeten Musikvereins kam Spohr's Ouvertüre zur Oper „Faust", Maurer's Concert für vier Violinen, Thalberg's Andante finale aus Lucia di Lammermoor, ein Octett von Schuberth in Petersburg, und eine Concertouvertüre von Hugo Stähle zur Aufführung. Die HH. J. J. Bott, Malibran, Neumann und Kehrbusch spielten das bekannte Concert von Maurer mit brillanter Bravour, und machten einen besonderen Effect mit der von David dazu componirten und von demselben freundlich hergeliehenen Cadenz, welche für Meister ersten Ranges berechnet ist. Thalberg's Claviercomposition wurde von einem jungen Hrn. Steinmetz von hier mit graziöser Leichtigkeit, Reinheit und besonnener Abschattung zu allgemeiner Befriedigung vorgetragen. In gleicher Weise sprach das Octett von Schuberth sehr an durch seine Frische, seine Gedankenfülle und namentlich durch seine Originalität. Weniger gefiel der vierte Satz, welcher zu den ersteren in keiner Verwandtschaft steht und ohne Auflösung und Aufklärung schließt. Die Ouvertüre von Hugo Stähle ist das erste größere Orchesterwerk dieses Componisten, und wurde schon im Jahre 1844 in einem hiesigen Theaterconcert unter Spohr's Leitung aufgeführt. Ungeachtet der Componist, welcher sie im sechzehnten Jahre schrieb, darin noch keine Originalität geltend machen konnte, so erwarb sich doch dieses Werk jetzt, wie damals, wegen der vortrefflichen Instrumentirung, und namentlich wegen der ausgezeichneten Behandlung der Blasinstrumente, allgemeine Anerkennung.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Aus Holland schreibt man uns: **Am 5ten Jan. 1848** wurde von dem Niederl. Verein „für Beförderung der Tonkunst" Abtheil. **Rotterdam**, eine großartige Gedächtnißfeier gegeben, **Mendelssohn** zu Ehren. Von einem etwa **140** Stimmen starken Chor und einem Orchester von **80** Instrumenten wurde: der Chor Nr. 11 „Siehe wir preißen" aus dem Paulus, die 3te Symphonie, der 42ste Psalm, die Ouvertüre zur Fingals-Höhle, und „der Lobgesang", Symphonie-Cantate — vortrefflich und mit außerordentlichem Beifall aufgeführt. An den Gewölben des prachtvollen Saales glänzten in goldenen Buchstaben die Titel der so vielen Meisterwerke des Verewigten. Orchester und Chor wetteiferten: dem Ensemble wurde das größte Lob gezollt. In musikalischer Hinsicht war das Ganze ein Fest, wie wir es lange nicht erlebt! — Am 12ten d. M. wurde bei der Abtheilung **'s Hage** von dem nämlichen Verein der „Elias" von Mendelssohn zum Besten der Pensions-Anstalt für bedürftige Tonkünstler mit reichem Beifall aufgeführt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements **rc.** **Chopin** in Paris, welcher schon lange aus der Oeffentlichkeit sich zurückgezogen hatte, gab in Pleyels Saale wieder Concerte, bis die Revolution unterbrechend dazwischen trat.

In Wien concertirte am 6ten Februar Hr. **J. K. Mertz** auf der von ihm erfundenen Harfen-Guitarre.

Emil Prüdent giebt jetzt in Algier Concerte.

Der Violin-Virtuos **Léonard** ist in Wien.

Concertmstr. **Pratté** aus Stockholm gab am 15ten Febr. in Wien ein Harfen-Concert, und wird über Prag nach Dresden, Leipzig, Hannover rc. gehen.

Neue Opern. Director **Kittl's** neue Oper: „die Franzosen vor Nizza" ist nun in Prag mit großem Beifall aufgeführt worden; der Componist wurde 14 Mal gerufen! —

Die neue dreiactige, romantische Oper **Sobolewski's**: „Salvator Rosa" ist im Text nach dem Plane des Componisten vom bekannten Dramaturgen Dr. R. Gottschall bearbei-

tet, und wurde am 22sten Febr. mit ungeheurem Erfolge zum ersten Male in Königsberg aufgeführt.

Todesfälle. In Dresden starb Ende Februar der Componist **Salomon Burkhardt**, geb. am 3ten Nov. 1803 in Triptis (Weimar).

In Brünn starb der Capellmstr. **Zwonizek**, Componist komischer Opern und Possen, die aber nicht über Oestreich herausgekommen zu sein scheinen.

Vermischtes.

Matteo Salvi geht nach Triest, um im Teatro grande seine Oper: „Catterina Howard" selbst in Scene zu bringen.

Henry Litolff war nach seinem ersten Concert in Wien erkrankt.

Paul v. Wangenheim, der kürzlich verstorbene Dichter des „Strafford", lieferte noch für Kücken einen Operntext: „Erlkönig". —

Bei der in **Meiningen** spielenden Gesellschaft giebt es fünf Choristen, fünf Choristinnen und — fünf Musikdirectoren (s. Theater-Chronik Nr. 29).

Am 1sten März wurde gleichzeitig in Dresden und Leipzig **Flotow's** „Martha" zum 1sten Male aufgeführt.

Die Modezeitung erzählt von einer neuen Art, Künstlerinnen zu huldigen. Vor Mad. **Pleyel** knieten mehrere Phantasten nach ihrem Concert nieder. Hübsch müßte sich diese Sitte machen, wenn sie im Theater Mode würde.

Zum Wiegenfeste der Großherzogin-Großfürstin von Weimar wurde bekanntlich Flotow's Martha unter des Hofkapellmeister Dr. **Liszt's** Leitung zum ersten Male gegeben, gut gespielt, gesungen und aufgenommen, doch über die Direction sagt die Theater-Chronik: Die Oper konnte im Ganzen unter jeder anderen Leitung als der des Hrn. Hof-Kapellmeister Dr. Liszt weit besser zur Aufführung kommen, als es in der That der Fall war, die Recitative gingen namentlich sehr ungleich, selbst die Sänger und Sängerinnen schwankten bemerklich. Die Schuld hiervon liegt weder in der von Hrn. Kapellmeister Reissiger mit Freuden bezeugten und von jeher bekannten Tüchtigkeit unserer Kapelle, noch an den Sängern, sondern ist lediglich in der Unsicherheit zu suchen, womit Herr Dr. Liszt dirigirte. Da derselbe bei mehreren Stellen, wo verschiedener Tact eintritt, das Tactiren gänzlich ruhen läßt, auf einmal aufwacht und aufpocht, dabei aber nie die vollen Tacttheile angiebt, so müssen natürlich Kapelle und Sänger darunter leiden, indem ihnen diese neue Methode erst durch deren Erfinder, Hrn. Dr. Liszt, bekannt geworden ist. Uebrigens hat Letzterer die erste Ausübung seiner Function als hiesiger Hof-Kapellmeister (wozu er vor einigen Jahren bekanntlich ernannt worden ist) dadurch verherrlicht, daß er in der Probe der „Martha" einen alten gedienten Kammermusikus und durch diesen die ganze Kapelle beleidigte, indem er ihm dafür, daß er nach seiner Stimme pausiren mußte, zurief: „im Whistspiel komme wohl ein Strohmann vor, aber am Horne (dem Instrument des Kammermusikus) könne man einen solchen nicht brauchen." Da der Kammermusikus im vollen Rechte war, sprang natürlich der Strohmann sogleich zurück. Wir leben aber, Gottlob! in der Zeit der immer mehr sich ausbreitenden Oeffentlichkeit, und diese kann dergleichen Vorfälle nicht ungerügt vorübergehen lassen; das hiesige Publikum hat sich bereits in allen Kreisen sehr mißbilligend darüber ausgesprochen.

Der Mode schreibt man aus Kopenhagen: Der berühmte Violinspieler **H. W. Ernst**, welcher bereits im Jahre 1843 mit Döhler hier verweilte, und durch sein Violinspiel Laien und Musiker entzückte, befindet sich seit December vor. Jahres in unserer Residenzstadt und war in dieser Saison der Mittelpunkt aller musikalischen Interessen. Ernst ist einer der Virtuosen, die man nicht genug hören kann. Wer ihn ganz kennen lernen will, muß ihn nicht im Concertsaal allein, sondern auch im engeren, rein musikalischen Zirkel, in Beethoven's letzten Quartetts gehört haben. Ernst ist nicht nur ein großer Virtuos, sondern ein genialer Musiker und wahrer Dichter. Sehr richtig schreibt er selbst in einem Privatbrief über diese wunderbaren Schöpfungen des unsterblichen Instrumentalisten: „Die großen letzten Beethoven'schen Quartette genießt man erst recht, wenn man sich einige Zeit anhaltend damit beschäftigt. Wir spielen jetzt bei mir allwöchentlich drei Mal nur diese Wunderwerke. Tüchtige Künstler wie Königslöw, Holm, Schlagrén stehen mir zur Seite. Sie sind ganz begeistert für die Größe und Schönheit der Werke unserer unsterblichen deutschen Meister. Hört man nur eines oder das andere dieser großen Beethoven'schen Quartette von Zeit zu Zeit in Soiréen vor einem großen gemischten Publikum, so ist man zu sehr davon überrascht. Diese Musik überflügelt so sehr jede andere dieser Gattung, daß bei solchen Gelegenheiten entweder unser Geist oder nur unser Gemüth vereinzelt und auf Momente davon angezogen wird. Es kommt zu keinem Totalgenuß." — Ernst hat aus den Händen des jetzigen Königs den Danebrogorden erhalten, den ihm der verstorbene Monarch persönlich zu überreichen gesonnen war, woran ihn indeß der Tod verhinderte. Es ist das letzte Danebrogskreuz, welches Christian VIII. ausgetheilt hat, und das noch seinen Namenszug trägt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 23.** Den 18. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

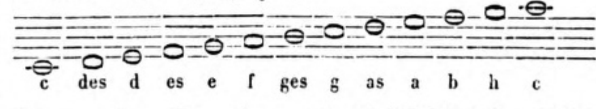
Bücher.

Amadeus Autodidactos, Aphorismen über Musik. — Leipzig, in Commission bei C. A. Klemm, 1847. XIV. und 352.

Unendlich viel ist schon über Musik geschrieben und gestritten worden, noch immer vergeht kein Monat, ohne daß nicht irgend ein Lehrbuch erschiene, und unter diesen sind wieder Harmonie- und Compositionslehre am meisten bedacht. Auch unter obigem anspruchslosen Titel giebt der pseudonyme Verfasser einen Beitrag zu letzterer, und zwar durchaus kritischer und sehr polemischer Natur. Wir wundern uns, daß derselbe über viele längst beigelegte Gegenstände so sehr in Harnisch gerathen, und sein Eifer muß zuweilen komisch erscheinen, wenn man bedenkt, daß das Buch laut Unterschrift der Vorrede schon im Jahre 1823 geschrieben und erst 24 Jahre später zum Druck befördert worden ist; eben so sehr wundert es uns, daß ein, wie aus Verschiedenem hervorleuchtet, geistreicher Mann damit so lange hinterm Berge halten und sich gegen alle Einwirkung der seitdem gemachten Erfahrungen absperren konnte. Vieles werden wir ganz übergehen, da es eben nutzlos sein würde, abgethane Streitigkeiten aufzuwärmen, und nur auf das eingehen, was unseres Wissens noch nicht berührt worden ist.

Der Verfasser beginnt mit einigen Andeutungen über die Organisation des menschlichen Körpers, in so weit sie auf Gehörsinn Bezug hat, und geht dann allmälig durch akustische Abhandlungen über Schall, Temperatur ꝛc. zum ausschließlich musikalischen Theile über, welcher in mehrere Artikel über Notenschrift, Composition, Intervall, Generalbaß, Accent, Tact, Rhythmus, Tonverwandtschaft, Accordenlehre, moderne Composition und alte und neue Kirchenmusik abgetheilt ist. Die erstgenannten Artikel dienen nur zur Einleitung und bringen nichts Eigenthümliches, aber bei der Notenschrift tritt der Vf. mit zwei Vorschlägen hervor (indem er Alles, was seiner Ansicht nicht entspricht, für unsinnig, unpassend und zwecklos erklärt), die wir einer genaueren Prüfung unterwerfen wollen.

Er will statt der bisherigen Eintheilung der Octave in ganze und halbe Töne diese in zwölf gänzlich selbständige halbe Töne eingetheilt wissen, und zwar so, daß jeder Ton in der Notenschrift nur auf einer und derselben Stufe erscheinen und demgemäß benannt werden soll, z. B.



Kreuz, Be, Bequadrat und Schlüssel fallen dabei weg, so wie die Benennungen: Contra-, große, kleine, eingestrichene ꝛc. Octave, und statt deren sollen die Octaven von der untersten (32 Fuß) an gerechnet bis zur zehnten Octave ($\frac{1}{32}$ Fuß) durch übergeschriebene Zahlen bestimmt werden. Der Vf. behauptet, daß dieses Verfahren das Erlernen der Noten ungemein erleichtern würde, indem jeder Ton hier so sich dem Auge darstellte, wie er wirklich klingt. Viele

Dilettanten werden frohlocken, daß nun die lästigen Schlüssel wegfallen und die einfache Zahl über den Noten die Tonhöhe anzeigt, sie also ohne Mühe Partituren ꝛc. spielen können werden, was bisher nur die Frucht anhaltender Studien gewesen. Daß aber diese Schreibart viel schwieriger zu lesen, verwirrter ist als die bisherige, ja sogar nicht ausführbar, hat der Erfinder nicht bedacht. Die übliche Notenschrift umfaßt auf einem System ohne Anwendung von Hülfslinien den Umfang einer None (also 19 verschiedene Töne), welcher mit Hülfe dreier Hülfslinien theils über theils unter dem System auf zwei Octaven ausgedehnt werden kann, und dessen Tonlage durch den vorgesetzten Schlüssel ein für alle Mal bestimmt wird, welcher der Natur und dem Umfange der vier Singstimmen: Baß, Tenor, Alt und Sopran entlehnt, und mit einiger Erweiterung dem Umfange der entsprechenden Instrumente angemessen ist. Die in diesem Umfange enthaltenen Töne lassen sich mit Leichtigkeit übersehen, und der Abstand der Intervalle von einander bleibt in allen Schlüsseln und Tonarten derselbe. Die neue Schriftart umfaßt nur 12 halbe Töne (mit Anwendung zweier Hülfslinien), und oben angelangt muß man unten wieder anfangen. Für Singstimmen und Blasinstrumente möchte dies noch angehen, obgleich es bei'm Singen unbequem sein würde, die Worte unter und die Zahlen über den Noten im Auge zu behalten, ohne etwaiger Schreibfehler zu gedenken, worin manche Copisten Erstaunliches leisten, und welche hier im Lesen zu bemerken und zu verbessern rein unmöglich sein würde. Aber wie nun mit Streichinstrumenten, Harfe, Guitarre und Pianoforte, bei welchen drei-, vier- und fünfstimmige Accorde, Terzen-, Sexten- und Octavengänge, ja Decimengänge vorkommen? Sollen bei einem Sextengange oder irgend einer zweistimmigen Stelle, wo die eine Stimme in der sechsten, die andere in der siebenten Octave sich bewegt, Zahlen oben oder unten stehen? Sollen für dreigriffige Passagen drei Systeme angewendet werden? Wir bitten den Erfinder inständigst, uns zu verkünden, wie er z. B. den Anfang des Finale der Beethoven'schen Sonate, Op. 2, zu schreiben gedenkt:





Die Oberstimme allein

würde so aussehen:

Noch spaßiger würde sich der Anfang des ersten

Satzes ausnehmen:

wo die Unterstimme bei jedem h über die Oberstimme zu stehen kommt, was auch bei allen Octaven außer c geschehen müßte. Denke man sich nun eine vierstimmige Fuge von S. Bach mit Czerny's überreicher Fingersatzbezeichnung versehen, oder eine Arpeggio-Etude des Letzteren, und man wird bei'm Anblick der Zahlenmasse zweifelhaft sein, ob man ein Musikstück oder ein Additionsexempel vor sich habe.

Nachträglich wollen wir nur noch bemerken, daß der Verfasser sein System umstößt, indem er die abgeleiteten Benennungen des, es, ges, as beibehält und den Ton c in zweierlei Gestalt anwendet, wodurch die Tonlage noch zweifelhafter wird, und daß er irrt, wenn er meint, Clarinetten-, Horn- und Trompetenstimmen könnten nun geschrieben werden wie sie klingen, was bei der verschiedenen Stimmung (in c, b ꝛc.), die dadurch nicht aufgehoben wird, unmöglich bleibt.

Noch weniger ausführbar ist der andere Vorschlag, die Viertelstöne in unser Notensystem aufzunehmen. Der Autor versinnlicht die Notenschrift dadurch, daß zwei Systeme von je fünf Linien, durch eine dickere schwarze oder rothe Linie getrennt, die dann bestehenden 24 Töne innerhalb unserer jetzigen Octave aufnehmen sollen, wobei wieder die Inconsequenz stattfindet, c zweierlei Stufen anzuweisen. Daß diese Schriftart noch verwirrter ist als die vorige, würde durch ein erheiterndes Beispiel sogleich zu beweisen sein, wenn wir es nicht für unthunlich hiel-

ten, die unentbehrliche dicke Linie in der Mitte hier wiederzugeben; wir führen daher nur an, daß die Tonfolge c, d, e, f, g sich ausnehmen würde wie in unserm Violinzeichen c, g, d, f, e in aufsteigender Quintenfolge, so daß f auf die fünfte Linie des unteren, g auf die zweite Linie des oberen Systems zu stehen käme. (Die Viertelstöne sind noch namenlos.) Also bei zwei Stimmen, die in Terzen gehen wie bei obigem letzten Beispiel, würde die Unterstimme nebst Zahlenzuthat über die oberste geschrieben, und vier Systeme nebst zwei dicken Linien oder 22 Linien erforderlich sein, um den Tonraum von nur zwei Octaven auf dem Pianoforte darzustellen. Da nun die Tasten der Viertelstöne unmöglich schmäler als unsere Obertasten sein könnten, so würde bei den angenommenen 10 Octaven ein Pianoforte die Breite eines ansehnlichen Zimmers einnehmen, von einer Person nicht gespielt werden können, ohne jeden Octavensprung mit einem Satze zugleich mit den Füßen zu begleiten, — und die Spannung einer Octave zu antideluvianischen Wundern gehören. Blasinstrumente müßten, um die erforderlichen 12 Löcher und verhältnißmäßigen Klappen zu handhaben, von zwei Personen gespielt oder mit zwei Röhren verfertigt werden, deren zweites die Viertelstöne gäbe und durch ein Ventil geöffnet und geschlossen werden könnte; Violinisten müßten ihre Finger, wie die chinesischen Damen die Füße, von Kindheit an in eiserne Fingerhüte spannen, damit sie dünn bleiben, denn die Breite eines Fingers auf einer Saite beträgt schon in der ersten Position einen halben Ton. In Orchestern würden wir für die Viertelstöne der Streichinstrumente verdoppelte Mannschaft vorschlagen und die Viertelsviolinisten von den Kapellmeistern der russischen Hornmusik im Pausenzählen unterweisen lassen, wenn dies Alles nicht durch die Ausdehnung der Saiten vereitelt würde. Schließlich sprechen wir die Befürchtung aus, daß die Herren Musikalienverleger schwerlich darin wetteifern würden, ihre Verlagsartikel nach einer der obigen beiden Schriftarten von Neuem stechen zu lassen!

Der Autor geht hierauf zur Composition über, wo er neben vielem Guten auch manches Ergötzliche mittheilt, z. B. nennt er den einfachen Contrapunkt diejenige Schreibart, bei welcher ohne Berücksichtigung der Schulregeln der Componist nur seinem natürlichen Gefühl und Ermessen folgt, und deducirt hieraus naiv: „Wenn der Nachtwächter des Nachts singt, so singt er im einfachen Contrapunkt.“ (Singt er bei Tage im doppelten?) Dann bemüht er sich, das Studium des Contrapunktes als überflüssig — ja verderblich darzustellen und so viel als möglich lächerlich zu machen, indem er anführt, daß gründliche Theoretiker gewöhnlich Unbedeutendes als Componisten geleistet hätten. Dies beweist blos, daß dieselben keine Erfindung hatten; viel überzeugender wäre es, einen Componisten zu nennen, der Großes geleistet hat, ohne Vorstudien der Harmonie und des Contrapunktes durchgemacht zu haben, — NB. uns ist keiner bekannt. — Viel besser sei es, einstimmige Melodien zu erfinden, „und in verschiedenen Tactarten und Notengattungen niederzuschreiben, dadurch veränderte metrische und rhythmische Perioden“ (gleichbedeutend oder nicht?) „zu bilden und so das verschiedene Tactmetrum und die allgemeine Metrik zu beobachten und zu studiren; ferner das Tempo der Melodie zu verändern und dadurch die Wirkung derselben Melodie in verschiedenem Zeitmaße, und die dadurch sich ändernde (!) Interpunktion und Accentwirkung, welche mit veränderter charakteristischer Bewegung sich stets ändert (!), näher zu beobachten und deren Wirkung zu studiren.“ Wie viele Worte! Soll ein Kunstjünger dadurch lernen, wie man z. B. ein Streichquartett schreibt? Er hat acht Tage zu schreiben um auszugrübeln, was ein Anfänger bei wirklich musikalischen Anlagen augenblicklich fühlen muß, und ohne dem hilft all' das Geschreibsel nichts. Zuletzt sagt der Autor: „Nach allen Uebungen im Satze bleibt der Schüler sich selbst überlassen, und der ewige Refrain ist, studire nur die Werke großer Meister. Hierbei hilft ihm aber, bei der Prüfung dieser so unendlich verschiedenen Compositionen, nur seine eigene Empfindung, seine eigene Beurtheilung.“ Schön! der Schüler soll beurtheilen ohne etwas gelernt zu haben; welchen Maßstab soll er denn anlegen? Dennoch behauptet Amad. Aut.: „Wäre der Schüler gleich anfangs darauf verwiesen worden, würde er unendlich weiter gekommen sein.“ Wir würden dem Vf. beistimmen, wenn er die untergeordneten Gattungen des Contrapunkts in der Terz, Quinte, None für unwesentlich erklärte, und geben zu, daß die meisten Lehrbücher so viel Unklares und Widersprechendes enthalten, daß sie zum Selbstunterricht (bei dem ohnehin nichts herauskommt) nicht zu gebrauchen sind, aber das ganze Studium zu verwerfen, welches einem Componisten erst die Mittel an die Hand giebt, die Produkte seiner Erfindung künstlerisch zu gebrauchen, heißt das Kind mit dem Bade ausgießen. — Von Seite 127—136 ist er unzufrieden, daß die Benennungen Con= und Dissonanz nicht genügend erklärt werden, und daß man Quinten= und Octavenfortschreitungen verbietet. Er läßt Ersteres zweifelhaft und sagt: „Quinten= und Octavenfortschreitungen sind nicht nur erlaubt, sondern schön und zum natürlichen Flusse der Stimmen nothwendig; da aber erstere hart und widerlich, die anderen leer und unbefriedigend klingen,

müssen sie so verdeckt werden, daß man sie nicht hört." Wenn man sie nicht hören darf, wozu sind sie denn da? Sie wegzulassen ist doch viel einfacher und überdies vorzuziehen, da ein Schüler nicht stets Orchester oder Chor bei der Hand hat, um sich durch's Gehör zu überzeugen, ob seine Quinten hinlänglich unhörbar sind. Im folgenden Artikel verwirft er die Bezifferung aus dem Grunde, weil nicht allein Kenntniß der Harmonie rc., sondern auch viele Uebung und Geschmack dazu gehörte, mit Hülfe eines bezifferten Basses gut zu begleiten, will überhaupt nichts von Zahlen wissen, die er doch in seinen beiden Schriftarten angelegentlich empfiehlt und auch gar nicht entbehren kann. Dann verbreitet er sich über die Unzulänglichkeit alles dessen, was über Rhythmus, Tact und Vortrag geschrieben worden ist, macht es aber auch nicht klar, und obgleich er seit Anno 1823 wohl Zeit dazu gehabt hätte, scheint er sein Buch vor der Herausgabe nicht einmal durchgelesen zu haben, wie unter anderen Seite 155 zu sehen: „Da nun aber der Vortrag eines musikalischen Satzes vom Tactmaß fast gar nicht, sondern vom Tempo, der darin herrschenden metrischen, melodischen und charakteristischen Bewegung, so wie von dem darin vorherrschenden Rhythmus bedingt und sehr verschieden sein wird, je nachdem die Melodie eine sanftere, ruhigere, oder eine heftige, leidenschaftliche Empfindung ausdrückt, z. B. durch ein $\frac{4}{4}$ Adagio von sanftem Charakter mit größtentheils gebundenen Viertel- und halben Noten, oder durch $\frac{4}{4}$ Allegro agitato, mit häufig sprungweisen Fortschreitungen durch größere Intervalle, mancherlei Tonfiguren, Tongruppen und Rouladen, in Achtel- und Zweiunddreißigstel Noten, oder punktirten und synkopirten Noten, wodurch eine Melodie sehr verschiedene metrische und melodische Accente und einen gänzlich verschiedenen Charakter annimmt." Punkt, Absatz — da nun aber — was denn?

(Schluß folgt.)

Mehrstimmige Gesänge.

J. C. Schärtlich, Vier Gesänge für Männerstimmen. 6tes Heft der Liedertafelgesänge. Ohne Opuszahl. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Partitur u. Stimmen Pr. 1 Thlr. Die vier Stimmen apart 20 Sgr. Solostimmen 2½ Sgr.

Wenn sich diese Gesänge einerseits auf dem breitgetretenen Wege der Männergesang-Harmonien und Melodien bewegen, so daß sich nichts Hervorstechendes bemerken läßt, sei es in Auffassung oder in Ausführung, so ist doch anderseits eine geschickte Wahl der Texte lobend anzuerkennen. Lieder, welche individuelle Stimmungen enthalten, gehören nicht in das Gebiet des Männergesangs. Es werden daher diese Gesänge, auch hinsichtlich der leichten Ausführung, Liedertafeln willkommen sein. Nur dürfte der zweite Gesang: „Königslied", bei Nicht-Preußen Anstoß finden. In Vereinen, die viel liberale Elemente enthalten, wird es schwerlich sich auf dem Repertoire erhalten, vorzüglich wegen folgender Strophe: „Das ist der Held auf Preußens Thron, er lebe lange noch, und gängelt er den Sclaven schon, den Freien hält er hoch." Die Anwendung der Brummstimmen findet sich in zwei Liedern. Dieses musikalische Zerrbild ist also immer noch nicht verschwunden. Die Musik stellt das Schöne in Tönen dar. Das Unschöne aber, das Häßliche mit dem Schönen zu vermengen, hat das Sinn?

J. G. Kunstmann, Lieder des Fortschritts, von Robert Köhler. Für vierstimmigen Männergesang (Chor und Solo) mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Ohne Opuszahl. — Leipzig, C. A. Klemm. Partitur u. Stimmen, 2 Hefte à 20 Ngr.

In rein musikalischer Hinsicht bieten diese Lieder freilich keinen Fortschritt; die Melodien sind, wo sie nicht an Dagewesenes erinnern, sehr gewöhnlich, und lassen eine tiefere Erfassung der Texte vermissen; die Einfachheit in Melodie und Harmonie klingt hin und wieder zu dilettantisch; die Schlußwendungen sind schon so abgenutzt, so trivial geworden, daß eine strengere Umsicht nöthig gewesen wäre. Betreffs ihrer Faßlichkeit und leichten Ausführung werden diese Lieder jedoch, auch rücksichtlich der Texte, die dem Zeitgeiste entsprechen, solchen Vereinen willkommen sein, die theils schwierigeren Compositionen nicht gewachsen sind, theils den Drang nach Höherem noch nicht in sich fühlen.

Dr. Em. Klitzsch.

Neue Ausgaben älterer Werke.

C. Ditters v. Dittersdorf, Der Apotheker und der Doctor, komische Oper in zwei Acten. Clavierauszug nach der Originalpartitur von Ed. Marxsen. — Hamburg, Schuberth. Subscriptionspreis 4 Thlr.

Die Verlagshandlung hat durch Herausgabe dieses Clavierauszugs den Manen unseres alten Dittersdorf ein Denkmal gesetzt, und somit ist denn endlich von Seiten der Presse diesem tüchtigen Künstler

ein Tribut gezollt, den er gerechterweise schon lange für sich in Anspruch nehmen durfte. Man kann kühn behaupten, daß seit seinem Ableben die komische Muse von unserer deutschen Opernbühne sich abgewendet habe, denn alle Erscheinungen der neuesten Zeit, welche in dieses Fach einschlagen, entbehren des geistreichen Schwunges, und wenn wir noch hier und da in der Gegenwart Gutes finden, so läßt sich, leider keine Schmeichelei für unsere Autoren in komischer Musik, sehr leicht ein Entlehnen von diesem alten Herren nachweisen. Es schien ohne Gefahr zu sein, aus dieser Quelle zu schöpfen; sie war fast unbekannt geworden. Eigentlich wußten unsere Großväter allein noch über die alten goldenen Zeiten des „Apothekers und Doctors" oder des „Hieronymus Knicker" zu sprechen; unsere Väter holten sich ihre Erheiterungen, ihr Abendvergnügen schon in Rossini und Auber, und wir haben dazu noch Lortzing und Donizetti bekommen. Von den alten Tonsetzern für komische Oper hat sich selbst in Deutschland ein italienischer Name, Cimarosa, mit viel besserem Klange gehalten, als der Landsmann Dittersdorf. Als vor einigen Jahren jenes Italieners „Matrimonio segreto" von einigen deutschen Bühnen neu einstudirt wurde, erhob sich in den Blättern ein gewaltiges Rühmen der kunstsinnigen Directionen; der „Doctor und Apotheker" von Dittersdorf, der hier und da auf den Bretern wieder auftauchte, wurde mit keinem empfehlenden Worte erwähnt; wir vergessen nur allzu schnell das einheimische Verdienst. Und doch bleiben sich die Verdienste Beider gleich. Jeder darf sich einer angeborenen komischen Kraft rühmen, nur ist dabei zu berücksichtigen, daß die Aeußerung derselben durch den Nationalcharakter bedingt wird. Cimarosa ist ein heißblütiger Südländer, er zeigt uns die leicht entzündbaren, lebendigen Gestalten seines Vaterlandes, deshalb steht er uns zwar fremder, aber gerade dieses Hineinführen in ein uns ferner stehendes Treiben regt uns lebhaft an, und wir fassen das Ungewohnte mit desto größerer Begierde. Dittersdorf liegt uns näher; er bewegt sich und webt in den uns eigenthümlichen Zuständen. Seine Gestalten tragen das deutsche Gewand, sie äußern sich auf eine Weise, die uns ein treues Bild des eigenen Seins gewährt. Jede Stunde begegnen uns im Leben seine Gebilde, und es fällt uns nicht schwer, diese oder jene uns bekannte Person an die Stelle der auf der Bühne agirenden einzuschieben. Sogar sociale Resultate können wir aus der genaueren Betrachtung seiner Sujets gewinnen, namentlich in Beziehung auf das Familienleben. Die Kinder der Neuzeit mögen sich Glück wünschen, einer solchen strengen häuslichen Beaufsichtigung ledig zu sein, wie sie hier das Apotheker-Paar der Tochter und Nichte zu Theil werden läßt. Und wenn auch jetzt noch das Pantoffelregiment in den meisten Ehen herrschen soll, so hüten wir uns doch, solches Verhältniß auf eine so ungenirte Weise an den Tag bringen zu lassen, wie dies der naive Dichter des hier benutzten Textes gethan. Und nun betrachtet doch den im Gefühle seiner Wichtigkeit fast berstenden Doctor, ein Riese in der Wissenschaft und Gesellschaft, unendlich hoch erhaben über den quacksalbernden Apotheker und den bartschabenden Wundarzt Sichel. Die geniale Zusammenstellung dieser so verschiedenen Persönlichkeiten bietet eine Menge der ergötzlichsten Scenen, und Dittersdorf verstand es wohl, durch seine Musik diese Bilder mit den heitersten Farben zu schmücken. Seine große komische Kraft zeigt sich am deutlichsten in den Ensemblestücken, vornehmlich in den beiden Finalen. Wie Mozart, so verstand auch Dittersdorf die einzelnen Personen auch in dem Zusammensingen charakteristisch zu unterscheiden. Jede Partie ist völlig für sich abgeschlossen, keine wird durch das allzu starke Hervortreten der Anderen verdunkelt. Und dann diese unvergleichlichen Instrumentalwirkungen! Wir haben aus jenen Zeiten, natürlich Mozart und Haydn ausgenommen, welche die Bahn zu dieser neuen Instrumentationsweise brachen, außer Dittersdorf fast Niemand, der hierin so Vorzügliches leistete. —

Die Einzelgesänge der Oper freilich sind dem Zahne der gefräßigen Zeit unterlegen. Ihr geschmackloses Verzierungswerk, das steifste Rococco, — Vater Graun sogar hätte sich dieser Figuren nicht schämen dürfen, — wollen wir ohne Gewissensbisse unbeachtet lassen. Es ist möglich, daß gerade das allzu redliche Streben vieler Directionen, dem ehrenfesten alten Componisten zu Ehren alle Arien mit vorzuführen, das Publikum vom Besuche dieser Oper zurückgehalten hat, und mit Recht, denn ihm liegt das historische und antiquarische Interesse, welches in solchen Fällen den Künstler fesselt, weit entfernt. — Der Clavierauszug, den der Verleger durch Eduard Marxsen besorgen ließ, ist fleißig und genau gearbeitet. Er sei empfohlen.

A. Riccius.

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. Die Vorlesungen des Prof. Griepenkerl.

Vom 14ten bis zum 18ten Abonnementconcerte hörten wir an größeren Instrumentalwerken: Beethoven's C-Moll und die Pastoral-Symphonie, Schumann's Symphonie Nr. 1 in B, Gade's Nr. 1 in

C=Moll, und eine von Haydn in B=Dur. Ouvertüren wurden folgende gespielt: von Taubert zu Tieck's Blaubart, von Marschner zum Vampyr, von Cherubini zur Medea und zum Anakreon, von Weber zum Beherrscher der Geister, von Mendelssohn zu den Hebriden, von Mozart zur Zauberflöte. Unter den hiergenannten Werken war Taubert's Ouvertüre zum Blaubart die einzige Neuigkeit. Sie ging ohne lebhaftere Beifallsbezeugungen vorüber, und in der That bietet sie keine Momente einer höheren Kunstweihe. — Das virtuose Element fand seine Vertreter in den HH. Joachim und Zahn (Violine), Pohle (Horn), Weißenborn (Fagott), Coßmann (Violoncello). Ueber die vortrefflichen Leistungen der HH. Joachim und Coßmann war in diesen Blättern schon häufiger die Rede, hier wird nur darauf hinzudeuten sein, daß Hr. Coßmann bis jetzt immer verfehlt hat, schwungvollere Compositionen zu seinen Vorträgen zu wählen, während Hr. Joachim das Publikum lebhaft erfreute durch das neunte Concert von Spohr und Beethoven's Romanze für Violine. Hr. Zahn spielte David's D=Dur Concert mit wohlverdientem Beifall. Er führt einen sicheren und gewandten Bogen, und die technische Ausführung des wirklich schweren Concertes war musterhaft. Hinsichtlich der Tonfülle bleibt noch Einiges zu wünschen, doch ist Hr. Zahn noch so jung, daß er auch hierin noch eine höhere Vollendung erstreben wird. Hr. Pohle spielte ein Concertino für Waldhorn von Eisner. Er entwickelte eine Fertigkeit, die bewunderungswerth zu nennen und um so mehr zu beachten ist, als das Concertstück, ursprünglich für Ventilhorn geschrieben, von ihm auf dem leeren Horne vollkommen überwunden wurde. Wenn Hr. Pohle von einigen Seiten über diese hier gelobte Leistung Angriffe erfahren mußte, so liegt dies an der Composition, welche, die möglichen Leistungen des Horns überschreitend, den Spielenden nur verhindern mußte, die Eigenthümlichkeit des Instrumentes zur Erscheinung zu bringen und überhaupt einen edlen Ton zu entwickeln. Hrn. Weißenborn's Leistung auf dem Fagott war eine vollendete und lobenswerthe. Die von ihm gewählte Composition von Toller zeigte wenigstens an einigen Stellen richtige Behandlung des für reine Solovorträge so schwer verwendbaren Instrumentes; so hebe ich unter anderen die zweite Variation mit den figurirten Bässen hervor. Sonst möchte ich den Fagott nicht oft als Soloinstrument hören, es sei denn, daß der Componist die komische, humoristische Seite des Instrumentes herauszuheben im Stande ist. Dies wäre eine nicht uninteressante Aufgabe für einen witzigen, gewandten Instrumentalcomponisten. — Sologesänge trugen vor die Damen Schloß, Agthe und Vogel. Frl. Schloß verdiente sich den innigen Dank aller wahren Kunstfreunde durch den Vortrag einer Aria di chiesa von Stradella (componirt 1667). Bringen wir dieses Musikstück in Vergleich mit den neueren und neuesten Kunsterscheinungen Italiens, so stellt sich der Ruin der Kunst in jenem Lande recht deutlich vor die Seele. Auch jene werden zurückgewiesen, welche in dem südlichen Temperamente einen natürlichen Grund der losen und leichtfertigen Schreibart dieses Volkes finden. An Würde, Ernst und sogar an formeller Strenge steht die genannte Arie den besten Werken unserer Nation an der Seite, sie übertrifft sie sogar an Gluth der Empfindung. Ferner liegen in ihr harmonische Schätze aufgehäuft, welche sich kühn den neuesten Bemühungen in diesem Fache an die Seite setzen lassen. Die Begleitung besteht aus Violen, Celli's und Contrabässen, und ihre Verbindung mit den Singstimmen zeigt deutlich, wie eine Männerstimme zum Vortrage wirksamer sei. Dennoch erfreute uns auch die hier gebotene Weise, zumal da Fräul. Schloß es verstand, dem Gesangstücke sein volles Recht angedeihen zu lassen. Frl. Agthe aus Weimar sang mit größerem Erfolg und höherer Vollendung, als ich das vorige Mal an ihr rühmen durfte. Ich hebe außer dem Vortrage einiger größeren gut gelungenen Gesänge noch speciell den Vortrag Schubert'scher und Mendelssohn'scher Lieder hervor (auch Hr. Götze aus Weimar erfreute uns mit einem solchen), erhebe aber entschiedenen Protest gegen die Wahl der Arie aus „Linda von Chamounix" von Donizetti, welche die Sängerin weder technisch bewältigte, noch je ihrer Individualität nach glücklich vorzutragen im Stande sein wird. Die einfache Liebenswürdigkeit von Frl. Agthe stößt von selbst diese koquette, ich möchte sagen, unmoralische Musik von sich. Frl. Vogel sang nach längerer Abwesenheit in Frankfurt und Paris, mit vieler Anerkennung Seiten des Publikums. — Gesang=Ensembles in diesen Concerten waren gewählt aus Euryanthe (erstes Finale), Terzett aus Fidelio, aus dem Wasserträger (erstes Finale). Außer den Damen betheiligten sich daran die HH. Götze aus Weimar, Behr, Henri und Meyer von hier. Sie wurden zur Zufriedenheit ausgeführt. Nur eine aus Unkenntniß, wie es scheint, hervorgegangene Störung will ich erwähnen: Hr. Behr erlaubte sich in der Partie des Lysiart (Euryanthe) Weber's Musik durch eine Cadenz seiner Erfindung zu verschönern, wofür ihm Weber noch im Grabe danken wird. Ist die Befugniß des Dirigenten in so geringe Grenzen eingeschränkt, daß er in den Proben dergleichen sinnentstellende Fehler nicht zurückweisen darf?

A. Riccius.

Der Vorlesungen des Hrn. Prof. Griepenkerl, welche derselbe seit Ende Januar hier begonnen hat, haben wir schon früher in einer kurzen Anzeige gedacht. Bisher war die deutsche Literatur seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ausschließlich Gegenstand seiner Betrachtung, und wir hatten daher nicht Gelegenheit, weiter darüber zu berichten. In seiner fünften Vorlesung am 8ten März widmete Prof. Gr. nun zuerst der Tonkunst seine Aufmerksamkeit, indem er eine der Literatur entsprechende Entwicklung in der Instrumentalmusik nachwies. Das Verhältniß der Musik zu ihren Schwesterkünsten darstellend, die Grenzen ihres Bereiches diesen gegenüber bezeichnend, und so den Anknüpfungspunkt an die früheren Vorlesungen gewinnend, stellte der Redner das Reich unserer Kunst als das die Welt der Stimmung umfassende hin, der Stimmung, die ein Resultat vorhergegangener Vorstellungen sei. Je nachdem der Kreis dieser Vorstellungen eng und beschränkt oder weit und unbeschränkt sei, je nachdem müsse auch die ihnen entspringende Stimmung im Tonkünstler eine enge oder eine große und weite werden. Die Kunst als Abdruck und Spiegelbild der Zeit müsse die Stimmung derselben in ihren Werken zum Ausdruck bringen; das Werk, welches diese Forderung nicht erfüllt, die Stimmung der Zeit, welcher es seine Entstehung verdankt, nicht in sich aufnimmt, sei ohne Berechtigung: freie Wirklichkeit das Ziel, auf das der Künstler loszusteuern habe. Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts her lasse sich die dualistische Anschauung, welche jener Zielpunkt zur Voraussetzung hat, der Trieb, die Gegensätze des Idealen und Realen zu überwinden und in ein Höheres zu einigen, deutlich in der Entwicklung der Tonkunst verfolgen. Die Vocalmusik böte in ihren Erscheinungsformen, der Kirchenmusik als solcher, dann des Oratoriums (Bach und Händel), und endlich der Oper (Gluck und Mozart), die Stufenfolge des Fortschritts, nach welcher sich jene Gegensätze immer reicher und tiefer entfalteten; die Kirchenmusik als solche sei von dem Element des Lyrischen ausschließlich beherrscht, im Oratorium komme der Trieb des Epischen dazu, in der Oper werde Lyrik und Epos im dramatischen Ideal zur Einheit aufgehoben, und somit zu gesunder, lebensvoller Wirklichkeit gebracht. In der Instrumentalmusik zeige sich dasselbe Verhalten der gegensätzlichen Elemente: anfangs erscheine sie gedämpft durch Realismus, dann gehoben durch Idealismus. Haydn sei vorwiegend realistisch, naturalistisch; die Stimmung, die seine Werke hauchen, sei das Product der reinen Unmittelbarkeit, der Meister zeige sich immer guter Laune, — eine Stimmung freilich, die mit der Stimmung unserer Zeit keinen Tact halte. Bei Mozart herrsche eine tiefere Vergeistigung der Form, die Gegensätze des Endlichen und Unendlichen erscheinen reicher, aber überall stelle sich die möglichste Deckung der beiden Seiten der Schönheit, der Idee und der Erscheinung, heraus, wodurch sich der Classicismus charakterisire. Bei Beethoven gehen die Gegensätze weiter und weiter auseinander, die furchtloseste Herausstellung derselben, die dennoch im großen Ganzen ihre Einheit nicht verlieren, bilde das Eigenthümliche seiner Schöpfungen; in diesem Meister erreiche die romantische Weltanschauung ihren Höhepunkt. — Nachdem der Redner auf diese Weise dargethan, daß die Stimmung in den Werken der drei Meister die Stimmung der Zeit umfaßt, die sie hervorgebracht, wobei er auf die analogen Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur, auf Wieland, Göthe und Jean Paul hinwies, stellte er einige Tondichter der neueren Zeit in die Perspective. Der Aufgabe, welche Beethoven am vollständigsten gelöst hat, sei Berlioz am nächsten gekommen, Mendelssohn habe sich am weitesten von ihr entfernt, Schumann vereinige in sich die Richtungen beider, Gade sei sich der einzuschlagenden Richtung noch nicht bewußt. Ueber beide letztgenannten Tonsetzer waren die Bemerkungen flüchtig, Berlioz beanspruchte dagegen ein längeres Verweilen; Franz Schubert, Spohr u. A. blieben unberührt. —

Wir beschränken uns heute auf dieses Referat, Näheres bis auf den Schluß des Cyklus, der auf sechs Vorträge berechnet ist, versparend, da in der nächsten, letzten Vorlesung noch die Entwicklung der Vocalmusik zur Besprechung gelangen wird.

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Fel. David, 12 Mélodies pour Piano et Violoncelle. 3 Livr. Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Die lobenden Aeußerungen, welche wir beim Erscheinen des ersten Heftes dieser Melodien hier niederschrieben, werden durch dieses Heft nicht aufgehoben.

F. Servais, Le lac de Côme, Barcarolle, composée par Alard, transcrite pour le Cello. **Schott.** 54 **Kr.**

Ein empfehlenswerthes Salonstückchen.

Concerte für Violoncell.

F. Servais, Op. 5. Concerto en Si mineur (H-moll) pour le Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Schott.** Avec Orchestre 6 **Fl.** 36 **Kr.**, avec Piano 3 **Fl.** 36 **Kr.**

Die Behandlung des Instrumentes ist die beste und wirksamste. Die Composition, obwohl sie Alles übertrifft, was Servais bis jetzt leistete, zeigt dennoch von Unbeholfenheit in der längeren Form, und leidet vor allen Dingen an dem Mangel größerer und tieferer Motive. Nach unserer Meinung wird auch der beste Spieler das Publikum zu einer wärmeren Theilnahme nicht emporzuheben vermögen.

Duetten für Streichinstrumente.

J. Eichberg, Op. 12. 3 Duos concertantes pour deux Violons. **Peters. Heft** 4—6, à 25 **Ngr.**

L. Jansa, Op. 72. Six Duos pour Violon et Violoncelle. **Peters. Heft** 4—6, à 25 **Ngr.**

Werden besprochen.

Für Flöte mit Pianoforte.

C. Kummer, Op. 113. Duo concertant pour Piano et Flûte sur des motifs de l'opéra Lucrezia Borgia. **Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

G. Briccialdi, Op. 46. Lucrezia e Lucia, Potpourri fantastique pour la Flûte avec accomp. de Piano. **Schott.** 2 **Fl.**

Schon die Titel der hier genannten Werke geben über ihre potpourriartige Zusammenstellung Kunde. Will man ihnen einiges Verdienst zuerkennen, so darf dies mit Recht nur in Betreff der Behandlung des Instrumentes geschehen, da sie beide aus den Händen sehr erfahrener Instrumentalisten hervorgegangen sind.

Für Orchester.

G. Onslow, Op. 71. Quatrième Symphonie à grand Orchestre. **Kistner. Stimmen** 6 **Thlr.** 20 **Ngr.**

Lieder mit Pianoforte.

Fél. David, Formosa, chans. **Schott.** 18 **Kr.** (Lyre franç. 276.)

Eine angenehme, wohlklingende Composition, auf welche wir die Coupletsüchtigen hiermit aufmerksam machen.

J. W. Kalliwoda, Op. 155. **Die Jäger, Lied für Bariton oder Mezzosopran. Peters.** 15 **Ngr.**

Die Worte des hier untergelegten Liedes (richtiger „Ballade") erzählen die Leiden und Drangsale eines greisen Polen, welchen das Gebot des Kaisers vor langen Zeiten in die sibirischen Wüsten verbannt hatte. Er findet einen unerwarteten Leidensgefährten in seinem Sohne, der, ein Opfer der letzten Revolution, seine Strafe in derselben Gegend büßen soll. Der Schluß des Gedichtes bringt aus dem Munde des Sohnes die bekannten Klagen mit fast übertriebener Emphase. Kalliwoda gab eine den nicht eben hochpoetischen Versen ziemlich conforme Musik, doch räumen wir ihm immer noch ohne Anstand den Vorzug vor dem Dichter ein. Auch das Technische der Composition verdient Lob, mehr noch die gute Behandlung der Singstimme. Weniger rühmenswerth erscheint die Declamation. Das hier angewendete Versmaß ist der Art, daß der erste schwere Accent auf die vierte Sylbe fällt. Somit sind die ersten drei Sylben als Auftact zu betrachten, während die vierte Sylbe den musikalischen Hauptaccent in Anspruch nimmt. Also folgendermaßen:

Es zieht ein | Jäger, das Herz so bang,
Durch schneeige | Felder zum Zobelfang,
Es trägt der | Jäger ein fremd Gewand rc.

A. Märtens, Drei Lieder für eine Singstimme. Erstes Heft: Wasserfluth, von Heine; Unter den dunklen Linden, von Reinick; Stumm, von C. H. Zweites Heft: Die Verlassene; 's ist Nichts, von Gaudy; Winterlied, von Eichendorff. Stern. 1stes Heft, $\frac{1}{3}$ **Thlr. 2tes Heft,** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Der Componist hat gute Anlagen, welche ihn trotz seiner Hinneigung zum Gewöhnlichen nicht ganz versinken lassen. Vielleicht hilft ihm das Studium guter Muster, die er freilich nicht unter den Einheimischen suchen darf, auf bessere Pfade. Rühmend ist zu erwähnen, daß sich der Componist mit Ernst bemüht, eine sinnvolle Begleitung seinen Gesängen hinzuzufügen.

F. Kücken, Volkslied, Herzallerliebstes Schatzerl du! für eine Singstimme mit Pfte. Peters. 5 **Ngr.**

Ein Arrangement aus Op. 44 desselben Componisten.

A. Einbrodt, Op. 1. Romance, tirée du drame „Marie Tudor" de Victor Hugo. **Stern.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 2. Il Bravo, romance. (Cello ad lib.) **Ebend.** 15 **Ngr.**

Es gereicht einem deutschen Künstler nicht zum Ruhme, seine Laufbahn mit Nachahmung der unbedeutendsten fremdländischen Producte zu beginnen. Weitere Bemerkungen unterlassen wir.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue





Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 24.** Den 21. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-Musik- und Kunsthandlungen an.

Offener Brief

an die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik.

Die jüngsten großartigen Ereignisse haben unser deutsches Vaterland in eine Bewegung hineingerissen, deren Ziel und Endzweck auf eine ganz neue Gestaltung unserer Verhältnisse hindrängt. Dieses Ziel und dieser Endzweck ist nichts Anderes als immer tiefere Erfassung und Herausbildung unserer Nationalität auf dem Grunde der Freiheit. Wahrhafte Nationalität ist aber nicht möglich ohne allseitige Durchdringung der mannichfachsten geistigen Richtungen des Volksgeistes, aller Particularismus, eine charakteristische Seite der Deutschen, muß da schwinden, alle Richtungen und Bestrebungen im Gebiete der Politik, der Religion müssen mit einander, nicht nur neben einander, ohne sich gegenseitig um sich zu bekümmern, gehen. Dies verlangt unsere Gegenwart, die jüngste Zeit dringender denn je. Sie verlangt es in staatlicher, in religiöser Hinsicht, sie muß es auch auf dem Gebiete der Kunst fordern; ist doch die Kunst von jeher eine Vertreterin des sich entwickelnden Volksgeistes gewesen. Und nun im Besonderen die Musik? Sollten die gegenwärtigen lebendigen Regungen des deutschen Volksgeistes wirklich ohne Einfluß auf die Entwicklung des musikalischen Lebens bleiben? Nein, werden Sie mit mir sagen. Die Bewegungen der jüngsten Zeit müssen nothwendig unsere öffentlichen musikalischen Verhältnisse, den Punkt, wo unsere Kunst aus ihrer Abgeschlossenheit heraustritt, und dem Gesammtleben der Nation die Hand reicht, innig berühren; die fortschreitende Entwicklung verlangt auch hier, daß Beides Hand in Hand gehe, sich innig verschmelzend. Ist doch, wie Sie selbst einmal ausgesprochen haben, die Musik die herrschende und mächtigste Kunst der Neuzeit. Da nun eben alles Streben unseres Volkes nie mächtiger als gerade in diesem Augenblicke nach Nationalität drängt, so muß auch das musikalische Leben zu einem nationalen des Volkes sich mehr und mehr erweitern, damit es ein würdiges Glied im großen Ganzen der Entwicklung bleibe und nicht davon abfalle, um einsam zu verkümmern. — Vieles ist schon geschehen, der Musik solche Stellung unter den geistigen Mächten der Gegenwart zu erobern, große Erscheinungen der neueren Zeit, die größeren Gesangs- und Musikfeste, die erste deutsche Tonkünstlerversammlung haben durch ihre nationelle Färbung hinlänglich bewiesen, daß hier kein vages Hirngespinnst verlangt wird.

Die musikalische Presse nun, als die Vertreterin der öffentlichen musikalischen Meinung, hat, sobald sie wahrhaft ihre Aufgabe erfüllen will, jenes Streben zu theilen. Demzufolge muß sie genau die Entwicklung des musikalischen Lebens verfolgen und daraus die Bedingungen zu erkennen und abzuleiten suchen, unter denen es möglich ist, unsere Kunst in höherer Weise, als dies bisher der Fall war, dem Gesammtbewußtsein der Nation zu nähern, Beide durch einander zu erfüllen. So hat die musikalische Presse, insbesondere gerade jetzt dahin zu wirken, daß

die Kluft, welche die eigentlichen Musiker noch immer von den Dilettanten und selbst Laien trennt, mehr und mehr ausgefüllt werde. Sie hat in diesem Sinne nachzuweisen, wie ein Musikleben, wo die eigentlichen Musiker die Hauptrollen spielen, die Dilettanten nur das Zusehen haben, wahrhafter, nationaler Entwicklung total unfähig ist, vielmehr nur dann recht gedeihen kann, wenn sich beide Theile brüderlich die Hand reichen; sie hat die Vorurtheile zu entfernen, von denen viele Musiker noch immer befangen sind, wenn sie vom Dilettantismus verächtlich sprechen; sie hat im Allgemeinen die Mittel und Wege anzugeben, wie der Musiker dem Leben des Volkes — denn das sind im weitesten Sinne die Dilettanten und Laien — zu = und das Volk in die Kunst wahrhaft eingeführt werden kann. Sie hat den Wahn zu entfernen, mit dem noch immer Viele behaftet sind, als seien musikalisches und allgemeines öffentliches geistiges Leben zwei fremdartige Dinge; sie muß dem Dilettanten und Laien die Wichtigkeit unserer Kunst für das Allgemeine, dem Musiker die Wichtigkeit des allgemeinen geistigen Zustandes des Volkes für die Musik zum Bewußtsein bringen. Dies kann die Presse freilich nur dann, wenn sie nicht nur die Kunst einseitig zum Gegenstande ihrer Besprechung macht, sondern eben so sehr dem Gesammtleben der Nation ihre stete Aufmerksamkeit widmet und den Punkt zeigt, wo beide sich nothwendig durchdringen müssen, um nicht einander zu hemmen. — Diese Forderungen hat die Gegenwart ein unbestreitbares Recht an die musikalische Presse zu stellen, der deutsche Geist will nun einmal organische Ineinsbildung aller geistigen Gebiete des Lebens im Centrum der Nationalität. In diesem Augenblicke, ich wiederhole es, mahnt er daran ernstlicher als je; mag die musikalische Presse die Mahnung nicht unberücksichtigt lassen, sonst könnte ihre Macht bald gebrochen sein.

Sie, Hr. Redacteur, sind dieser Forderung nie uneingedenk geblieben, Ihr Wirken hat stets jenes Ziel vor Augen gehabt. Dies hindert jedoch einen schlichten Kunstfreund nicht, Sie gerade jetzt in dieser mächtig bewegten Zeit aufzufordern, muthiger als sonst darauf loszusteuern. Die Zeit mag lehren, daß Sie Nichts Vergebliches unternehmen. Mögen Sie aber auch von gleichgesinnten Freunden, ob Fachmusiker, ob nicht, kräftig unterstützt werden, damit das musikalische Leben, als fruchtbringender Zweig am Baume des nationalen, in immer herrlicherer Weise dastehe.

Ernst Gottschald.

Bücher.

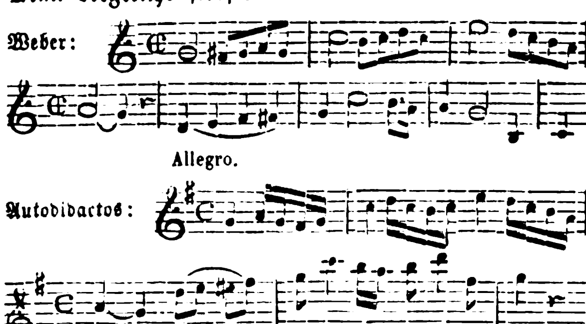
Amadeus Autodidactos, Aphorismen über Musik.

(Schluß.)

Ueber Periodenbau giebt er Seite 169 folgende Erklärung: „Die größeren Ruhepunkte der musikalischen Phrasen und Perioden, in den Harmonielehren auch Cadenzen genannt, gestalten das rhythmische Verhältniß eines musikalischen Satzes; solche bilden nämlich rhythmische Perioden von 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und zuweilen noch mehr Tacten, und sind zugleich das Maß des rhythmischen Verhältnisses. Eine musikalische Periode, welche musikalischen Sinn (!) hat, umfaßt gewöhnlich eine oder mehrere rhythmische Perioden, und mehrere solcher melodischer Perioden, welche mit einem musikalischen Sinn abschließen, bilden zusammen einen rhythmischen Abschnitt.“ In dieser Ausführlichkeit geht es 18 Seiten hindurch fort.

Ueber Feststellung der Verwandtschaft der Tonarten schlägt er einen neuen Weg vor, der auch gar nicht zu verwerfen ist, wie überhaupt dieser Abschnitt die scharfsinnigsten Bemerkungen enthält. Lobenswerth ist unter anderen die Beweisführung, daß die Tonart der Dominante der des Grundtones näher verwandt ist als die Tonart der Unterdominante, wie er aus der Fortschreitung der diatonischen Tonleiter erklärt. Molltonarten nimmt er nicht an, sondern nennt sie bloße Varianten der Durtonleiter, was aber in der Accordenlehre zu der sonderbaren Hypothese verleitet, der verminderte Septimenaccord sei in keiner Molltonart zu finden (könne also nicht darin geschrieben werden), weil er der chromatischen Tonleiter angehöre. — Die letzten Abschnitte handeln von Instrumental = und Kirchenmusik, Virtuosität und Naturgesang, den er unbedingt als den höchsten schildert, wobei er fast auf jeder Seite die Gelegenheit herbeizieht, auf Contrapunkt und Fugen loszuziehen. Er meint, durch die ewige Wiederkehr des subjectum rectum sehe eine Fuge der anderen so ähnlich, wie ein Ei dem anderen; Motive, die sich zur Umkehrung eigneten, müßten ergrübelt werden und wären gewöhnlich schlechte Melodien u. s. f. Wir bitten den Vf. uns das aus Beethoven's Werken zu beweisen. Nachdem er gelegentlich behauptet hat, Kenntniß der Harmonie sei nicht nöthig, um eine Melodie richtig aufzuschreiben, führt er später einige Tacte an, die angeblich von C. M. v. Weber sein sollen, liefert aber durch deren Entstellung den Beweis vom Gegentheil seiner Behauptung, er müßte denn damit haben andeuten wollen, daß Weber's „feineres Gefühl für Accent ꝛc. durch das Studium des Contrapunktes so abgestumpft“ gewe=

sen, daß er sich in Tactart und Tonart geirrt hat. Man vergleiche selbst:



Daß der Autor schöne Melodie für das Wichtigste in der Musik erklärt, ist natürlich zu loben, doch sollte er auch die Harmonie gelten lassen, welche, wie er selbst eingesteht, die Melodie eindringlicher und faßlicher macht. Wenn er aber tadelt, daß Lehrbücher keine Anweisung enthalten, schöne Melodien zu erfinden, so meinen wir, daß Einer, der dazu einer Anweisung bedarf, auch mit deren Hülfe keine Melodie erfinden wird. Noch eine paradoxe Behauptung ist, es sei ganz gleich, in welcher Tonart ein Stück geschrieben würde, da deren Wirkung erst durch etwas vorher Gehörtes bestimmt würde. Es muß mit dem „feineren musikalischen Gefühl" doch so eine eigene Sache sein, denn wir kennen Viele, die, ohne Musiker von Fach zu sein, eine Tonart an ihrem Charakter sogleich erkennen, wenn sie auch Tage lang vorher nichts gehört haben. — Nach einer gelungenen Charakteristik Mozart's als Componist nimmt er Abschied vom Leser, und giebt folgende Anweisung zum Componiren: Man componire eine Melodie (am besten zu einem Liedertexte), versetze sie in die verschiedenen Tactarten, dann erdenke man eine zweite Melodie zur Begleitung, und so allmälig mehr bis zu achtstimmigem Satze. (Für Einen, der weder Kenntniß von Harmonie noch von Contrapunkt hat, keine üble Zumuthung.) Wenn man so weit ist, componire man eine strenge Fuge und einen dergleichen Canon (wird auch gleich so gehen!); es sei überflüssig abzurathen, mehr zu machen, um sich nicht gegen schöne Melodie abzustumpfen, denn auf diesem Standpunkte würde dem Schüler die Lust vergangen sein, mehr im doppelten Contrapunkte zu schreiben. — Letzteres glauben wir auch und fürchten, daß der Schüler bei der dritten Melodie die Lust verliert, das Experiment mit dem Versetzen in alle Tactarten zu wiederholen.

Es ließe sich eine Broschüre schreiben, um alle die wunderlichen Behauptungen zu widerlegen, von denen wir nur Einige anführten, um unseren Tadel zu rechtfertigen. Wir rathen dem Verfasser, bei einer künftigen Ausgabe unnützen Wortschwall und Polemik wegzulassen, und sich überhaupt einer weniger anmaßenden Sprache zu bedienen. Die Vorzüge seines Werkes werden dadurch mehr hervortreten und demselben größeren Eingang verschaffen.

E. K.

Aus Cassel.

(Schluß.)

Im dritten Theater-Abonnementconcert am 2ten Februar d. J. war Cherubini's Ouvertüre zur Medea und die vierte (F-Dur) Symphonie von Ries, eine Arie aus Herold's Zweikampf, gesungen von Frl. Eder und von Bott mit der Geige vortrefflich begleitet, eine Fantaisie brillante für Cello von J. Menter, gespielt von Hrn. Bänder, eine Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Puley, ein Lied von Lachner, gesungen von Frl. Eder, und eine Composition für Posaune von Häbert, vorgetragen von Hrn. Brange, zur Aufführung gewählt, und wurde meist Befriedigendes geleistet. Die Symphonie von Ries ist ein Beethoven'scher Schattenriß und verräth den Meister im Schüler und im Schüler den Meister; der vierte Satz hat dagegen mehr einen Mozartischen Anstrich. — Von der Oper kann ich Ihnen nichts Erhebliches mittheilen, und schweige deshalb lieber ganz. — Hr. Schuberth aus Hamburg hielt sich einige Tage dahier auf und ist mit Hrn. Hugo Stähle in Verbindung getreten, um mehrere Compositionen desselben in Verlag zu nehmen. Er hat bereits Stähle's unlängst besprochenes, rühmlich ausgezeichnetes Clavierquartett, ein Heft mit sechs Liedern und ein Heft mit sechs Clavierpiecen an sich gebracht, um sie noch in diesem Winter stechen zu lassen.

Auch Hr. J. J. Bott hat endlich einmal wieder eine Concert-Ouvertüre gearbeitet, welche man recht bald in einem Theaterconcert zu hören gedenkt. Wenn ich Ihnen nun noch mittheile, daß David's bekannter Schüler, Hr. Chr. Wolfg. Hilf, ein Mitglied des hiesigen Orchesters, im Laufe nächster Woche ein Concert geben will, so habe ich Ihnen, wie ich glaube, alle musikalischen Neuigkeiten von Cassel berichtet und bin ꝛc.

— — r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Am 28sten Februar gab **Servais** sein fünftes Concert im Theater an der Wien in Wien.

In Hannover singt jetzt **Fräulein von Marra** und ein Herr **Ferdinand**, ein junger Bariton von vorzüglichen Mitteln und Schüler von Garcia.

Auszeichnungen, Beförderungen. Manuel Garcia in Paris, der Lehrer der Jenny Lind, hat vom Könige von Schweden den Wasaorden erhalten.

Vermischtes.

In **Berlin** hat man die Symphonie-Soiréen billig; die Liebig'schen Symphonie-Aufführungen in Kempers Hof finden gegen Eintrittsgeld von 2½ Sgr. à Person unter großem Beifall Statt.

In dem vom Hof-Musikhändler Bock in **Berlin** zum Besten der nothleidenden Schlesier veranstalteten Concert wirkten die Frauen Köster-Schlegel und Viardot-Garcia, so wie die Herren Ries, M. Ganz, Richter, H. Hennig, Schunke und Schlodtmann mit; der Ertrag für die Hungernden war 810 Thlr. 27½ Sgr. Liszt war zur Mitwirkung eingeladen, aber abgehalten, sandte er einen ansehnlichen Geldbeitrag ein. — Zu gleichem Zwecke tanzte und sammelte man in **Leipzig** mit sehr großem Erfolge, denn bis jetzt gingen bereits bei dem dazu gebildeten Comité ca. 3000 Thlr. ein.

Im April beginnen in **Wien** die Vorstellungen der neu gebildeten italienischen Oper. Das Hauptpersonal der wirkenden Sänger und Sängerinnen bilden: die Sopranistinnen Barbieri-Nini, de la Grange und Wilmont, die Altistin Angri, die Tenoristen Fraschini, Mirate und Calgolari, die Baritonisten Colini und Baresi, und die Bassisten Radas und Antonucci. Im Ballet werden die Elßler und Hr. Carey wirken. Von neuen Opern sind zur Aufführung bestimmt: „Macbeth" von Verdi, „Gli Orazj e Curiazj" von Mercadante, und die bereits daselbst deutsch gegebene „La Favorita" von Donizetti.

Zu Shakespeare's Othello hat unser Mitarbeiter Dr. **Ambros** in Prag Ouvertüre und Entreactes componirt.

Der zu Ende vorigen Jahres durch die in Zschopau vereinigt gewesenen Deputationen der erzgebirgischen Sängervereine glücklich zu Stande gekommene **Ost-Erzgebirgische Sängerbund** beginnt nun, behufs des diesjährigen Gesangfestes, sich zu regen. Annaberg ist der Festort für dieses Jahr. Man ist in den örtlichen Präliminarien schon ziemlich glücklich vorgerückt, und auch die weitere Thätigkeit ist im besten Gange. Die Wahl der größeren Gesangstücke ist im Hauptsächlichsten entschieden. Eine Messe von Rink in Darmstadt und eine Hymne von Reissiger sind als zwei der Hauptgegenstände bezeichnet. Einige zwanzig Vereine (zu Annaberg, Chemnitz, Drehbach, Ernstthal, Frauenstein, Geyer, Harthau, Königswalde, Lengefeld, Limbach, Marienberg, Neukirchen, Neustadt, Oederan, Olbernhau, Sayda, Schellenberg, Thum, Wolkenstein, Zöblitz, Zschopau, Zwönitz) gehören dem Bunde an mit vielleicht 6—800 Sängern, und die Tage nach Pfingsten (20—21ster Juni) sind als Festtage vorläufig bestimmt.

Eine neue Erfindung ist, nach der Modenzeitung, so eben in **London** gemacht, die gewiß allgemeines Staunen erregt, obgleich man in unserer an Wundern so reichen Zeit über nichts sich mehr verwundern sollte. Die Erfindung besteht darin, alle Töne dem menschlichen Auge sichtbar zu machen, ihre verschiedenen Formen und Wellen darzulegen, und es möglich zu machen, sofort die Verschiedenheit der Töne eines musikalischen Instrumentes von denen eines anderen zu erkennen. Es sind bereits glänzend gelungene Versuche in der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften gemacht worden. —

Als eine große Lächerlichkeit ist zu erwähnen, daß in Cambridge auch Doctoren der Kirchenmusik ernannt werden.

Wer hätte nicht schon **Böhmische Musikanten** gehört! Sie bringen oft, erzählt H. Pröhle in der Europa, tief hinein bis nach Rußland; in Oesterreich, Ungarn und Siebenbürgen, in Baiern, Preußen und Sachsen, und besonders auf den Leipziger Messen sind sie nicht selten. Namentlich aus dem Königgrätzer, Jungbunzlauer, Leitmeritzer und Saatzer Kreise gehen die meisten Musikertrupps auf Reisen. „Dort — sagt Elsner — erwacht die Liebe zur Musik schon frühzeitig im Knaben, wenn er als Hirt auf seiner Schalmei bläst, und der Wiederhall ihm die Töne schmeichelnd zurückbringt." Das berühmte Musikconservatorium zu Prag bildet junge Leute, welche sich zum Lehrerfache vorbereiten. Wenn diese dann auf dem Lande angestellt werden, so ist es ihnen leicht, dort ein Musikchor zu bilden. Nun werden bei jeder Gelegenheit feierliche Ständchen gebracht, zum Namenstage der Grundherrschaft, zu Fastnacht, bei Hochzeiten. Bald ist auch ein Ball im Gange, und da wird bei der künstlich eingeübten Musik der Redowák, der alte böhmische Nationaltanz, nicht vergessen. Ist nun eine Gesellschaft durch den Schulmeister vollständig eingeübt, so erwacht in ihr die Reiselust, oder vielmehr das Verlangen, in der Fremde eine kleine Summe Geldes zu erwerben, um sich später in der Heimath für einige Hundert Gulden ein kleines Besitzthum zu kaufen. Es wird ein Director für die Reise ernannt, der bei der Theilung des Gewinnes einen unbedeutenden Vorzug hat. Die Kasse wird öfters getheilt, damit Jeder seinen Theil selbst in Sicherheit bringt. Jeder trägt das Seinige bis zur Heimkehr mit sich herum, höchst selten schickt Jemand seinen Gewinn nach Hause, theils scheut man das Porto, theils fürchtet man die freundschaftlichen Diebe. Obgleich nun von einer solchen Musikbande oft Jeder seine hundert Gulden in der Tasche hat, so leben doch Alle höchst einfach; daß einer unterwegs liederlich wird, soll beinahe ohne Beispiel sein. Von solchen Zöglingen der böhmischen Schulmeister mögen aus den Kreisen Königgrätz, Jungbunzlau, Leitmeritz und Saatz fortwährend einige Hundert im Norden unterwegs sein, welche nicht unbedeutende Summen zurückbringen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 25.** Den **25.** März **1848.**

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien. Zweite Serie. Nr. 13—16. Arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von C. Czerny. Original-Ausgabe nach der eigenhändigen Handschrift Mozart's im Besitz der Verleger. — Hamburg, A. Cranz. London, Ewer u. Comp. Preis: Nr. 13, 1 Thlr., Nr. 14, 15 u. 16 à 25 Ngr.

Die Aechtheit dieser Symphonien wird in einem beigedruckten Zeugnisse von Kiesewetter, v. Sonnleithner, Fuchs, Gyrowetz, Czerny, Anton Schmid, welche das ihnen vorgelegte Manuscript (im Ganzen dreizehn Symphonien, eine Concertone für zwei Violinen mit Orchester und einen Marsch für Orchester enthaltend) für die ächte, unzweifelhafte Handschrift Mozart's erklären, bestätigt. Nach einem Arrangement läßt sich nicht immer mit Sicherheit auf den Werth eines Werkes schließen. Dürfen wir es bei den vorliegenden, so möchten diese Symphonien hauptsächlich als historische Denkmäler für den Bildungsgang des Meisters, weniger als eigentliche Kunstwerke von Bedeutung sein. Sie gehören allem Anschein nach jener früheren Epoche an, in welcher er, dem Herkömmlichen noch huldigend, seinen Werken nur in leisen und einzelnen Zügen eine Hinweisung auf die später erlangte Selbständigkeit aufzuprägen vermochte. Eine solche Hinweisung finden wir in Nr. 13 (G-Moll). Diese Symphonie besteht aus vier abgeschlossenen Sätzen, gehört also der neueren Symphonie-Form an; ihr Charakter ist ernst und großartig, die Wirkung auf dem Hörer ist jedoch keine befriedigende, da, was der Anfang erwarten läßt, der Fortgang nicht gewährt, und die Behandlung nicht in die Tiefe geht. — Die übrigen Symphonien bestehen jede aus drei — in Nr. 14 u. 15 mit einander verbundenen, in Nr. 16 getrennten Sätzen. Sie schließen sich, wie in der eben angedeuteten Form, so auch dem Inhalte nach den älteren Symphonien überhaupt an; da sie jedoch in ihrem Sinne f e r t i g sind, so ist der Eindruck auf den Hörer ein günstiger, — kein ergreifender, aber ein angenehmer. —

1716.

W. Herzberg, Op. 8. Mädchenleben. Sonatine. — Berlin, Trautwein (J. Guttentag). Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Das Werk fesselt durch seine Anspruchslosigkeit, sein kindlich-frohes, herzliches Wesen. Ist es zwar nicht jenen Kunstschöpfungen an die Seite zu stellen, die ein hoher Aufschwung der Phantasie in's Leben gerufen, so überragt es doch bei weitem die große Anzahl der Werke, die der Gewohnheit des Arbeitens allein ihre Entstehung zollen; es trägt die Wahrheit in sich, ein Lebensmoment des Künstlers zu sein, und hinterläßt deshalb mindestens einen freundlichen Eindruck. Die drei Sätze desselben sind: Allegro grazioso, Andantino (Romanze) und Allegro giocoso; die Ausführung bedingt keinen hohen Grad technischer Fertigkeit. Musiklehrer seien auf das Werk aufmerksam gemacht: jugendliche Spieler werden sie sicher

dadurch erfreuen. Der Componist ist vor Kurzem gestorben, wir bedauern aufrichtig sein frühes Hinscheiden.

Adolph Bergt, Op. 3. Allegro. — Leipzig, Peters. Pr. 1 Thlr.

Der Name des Componisten ist dem Leser in gutem Andenken. Es gereicht uns zu hoher Freude, dieses Andenken durch die Anzeige des vorliegenden Werkes erneuen zu können. Dieselben Vorzüge, welche wir an dem zweiten Werke des Künstlers hervorzuheben hatten, zeichnen auch dieses Allegro aus. Gesunder Kern durch und durch, Kraft und Frische der Erfindung, Ursprünglichkeit und Reinheit des Gefühls; dazu die meisterhafte formelle Gestaltung, die bis auf die kleinste Verzweigung der Tongruppen sich erstreckende sorgfältige Ausführung, die geistreiche Benutzung der Darstellungsmittel, welche die vierhändige Behandlung des Instrumentes bietet: wie sollten wir der Anerkennung alles dessen den Ausdruck freudigen Erregtseins vorenthalten! Wer die Reihe der neu erscheinenden Werke mit aufmerksamem Auge verfolgt, der weiß, wie oft der Blick sich davon wegwenden muß, wegwenden bald mit Entrüstung, da er in ihnen ein Treiben gewahrt, das jeder besseren Gesinnung Hohn spricht, bald mit Bedauern, da ihm zwar ein gutes, redliches Wollen, aber kein Vermögen, kein begeistertes Aufleben entgegentritt. Kommt er dann auf ein Werk, in dem künstlerische Gesinnung, Befähigung und umfassendes musikalisches Wissen sich die Hand reichen, das der Begeisterung entsprungen ist, das ihm ein Seelenleben entfaltet reiner Empfindung voll, so lasse man ihm ja die Genugthuung, sich an ihm festzuhalten, sich zu kräftigen und zu erholen. Ein solches Werk ist das vorliegende. Die in ihm herrschende Stimmung ist keine so leidenschaftlich erregte, wie in der „Phantasie" des Componisten, sondern eine mildere; in der Phantasie ist Beethoven'sches Element, in diesem Allegro Mozartsches. Beide Werke tragen aber dasselbe ursprünglich-individuelle Gepräge, wovon u. a. das kühne Herausstellen süß-herber Dissonanzen (wie z. B. S. 2 und 3, Tact 32) ein charakteristisches Merkmal ist. Das Allegro hat die Form eines ersten Sonatensatzes; war es anfangs die Absicht des Componisten, eine ganze Sonate zu schreiben, so ist zu bedauern, daß er diese Absicht nicht ausgeführt hat. Doch halten wir uns an das, was er gegeben: es ist das Beste, was für Pianoforte zu vier Händen in dem Zeitraum der letzten Jahre erschienen ist. Möge ihm darum allgemeine Aufmerksamkeit zu Theil werden!

A. Dörffel.

Für Pianoforte.

Stephan Heller, Op. 58. Rêveries. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Der Titel „Rêveries" mag den Leser nicht verleiten, hier irgend ein musikalisches — oder unmusikalisches Schwärm- und Salonstück zu vermuthen, gemacht, einige Dutzend gelangweilter Personen in eine Art magnetischen Schlafs zu wiegen. Zwischen solchem Opiat und den vorliegenden „Reveries" schneidet eine scharfe Lienie durch. Hier ist Musik ohne Salon, d. h. ein selbständiges, musikalisch-dichterisches Product, hervorgegangen aus einem tieferen Seelenzustande des Componisten, frei von äußerer Absicht und somit rein von allen brillanten Schminkpflästerchen, — also durchaus kein Bravour-, sondern nur ein einfaches Musikstück.

G. Nottebohm, 6tes Werk. Sechs Charakter- und Phantasiestücke. — Wien, C. Haslingers Wittwe u. Sohn. Pr. 1 Fl.

Was von dem vorangezeigten Werke in Beziehung auf den Boden, aus welchem es entsprossen, gesagt wurde, darf von dem vorliegenden mit gleichem Rechte wiederholt werden. Wenn daher auch das letztere als ein Opus 6 in seiner äußeren Gestaltung eine weniger geübte Hand verräth, die Gliederung nicht entschieden genug hervortritt, und daher insbesondere Nr. 1, auch Nr. 3 an Monotonie leiden — Nr. 5 u. 6 sind bei weitem gelungener, — so stehen doch beide in der Hauptsache, d. h. der Gesinnung nach, auf gleicher Höhe. —

1716.

Für Pianoforte oder Orgel.

C. V. Alkan (ainé), Op. 31. Fünfundzwanzig Präludien durch alle Dur- und Molltonarten. 3 Lieferungen. — Berlin, A. M. Schlesinger. Preis jedes Heftes 25 Sgr.

Es ist den übrigen Instrumenten nicht zu verdenken, wenn sie nachgerade die Orgel mit einiger Eifersucht betrachten. Will doch diese ihren Bereich immer weiter ausdehnen! Nicht damit zufrieden, sie selbst zu sein, oder ein — vielleicht auch das Orchester zu repräsentiren, macht sie auch Ansprüche, das Pianoforte zu ersetzen. Man schreibt jetzt Compositionen „für Pianoforte oder Orgel". Da bäumt sich nun das gemißhandelte Instrument, wie Pegasus im

Joche. Leider fehlen die Flügel, den barbarischen Händen zu entfliehen und wie in der Fabel dem plumpen Pflüger das Nachsehen mit langer Nase zu lassen! —

Das vorliegende Werk ist leider nun auch für Pianoforte oder Orgel bestimmt. Es emancipirt die Orgel von der bisher durch einige starrsinnige Köpfe ihr auferlegten Herrschaft des Contrapunktes, und führt statt dieses alten Pedanten an seiner Hand die lieblichen Musen, von den gefälligen Grazien umhüpft, in ihren Bereich. So kann „der holde Wahnsinn" nimmer fehlen, mit welchem Ausdrucke der Sänger des Oberon die dichterische Begeisterung bezeichnet. Und er fehlt nicht, ja selbst ohne das gebrauchte Beiwort nicht, wie sich aus dem theilweise mitzutheilenden Inhalts-Verzeichnisse ergeben wird (s. Nr. 8). In dem ganzen Werke, mit wenigen Ausnahmen, macht sich eine Phantasie geltend, die uns zu wiederholten Malen in des Dichters Worte ausbrechen ließ:

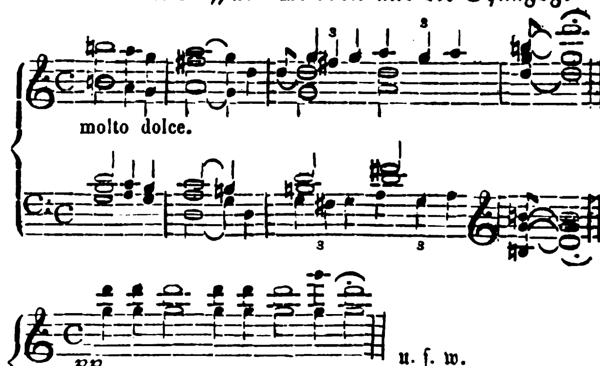
> „Doch, Muse, wohin reißt dich die Adlersschwinge
> Der hohen, trunknen Schwärmerei?
> Dein Hörer steht bestürzt, er fragt sich, was die sei,
> Und deine Gesichte sind ihm geheimnißvolle Dinge."

Ein Mann, der ein Instrument solch' einen bedeutungsvollen Schritt von seiner Stelle thun lassen will (Pedanten werden sagen, er geschehe rückwärts!) muß wohl die Eigenthümlichkeiten dieses Instruments, seine Vorzüge und seine Mängel, genau kennen gelernt haben. In der That scheint Hr. Alkan seine 25 Präludien mit dem vollkommenen Bewußtsein der Forderungen, welche die Individualität des Instruments an die ihm bestimmten Vorträge stellt, geschrieben zu haben. Das ergiebt sich aus der Notiz, welche das Titelblatt enthält: „Beim Vortrag dieser Präludien auf der Orgel müssen die Tempi langsamer genommen werden; die Orgel verträgt nur den gehaltenen, gebundenen Styl, die geschlossene Form — das Staccato ist ihr im Allgemeinen untersagt, die auseinander liegenden Begleitungen, die Batterien der linken Hand (presto) sind ihrer Natur zuwider; man muß diese Formeln verändern, sie mit mehr oder weniger gehaltenen Grundnoten auf dem Pedal und mit mehr oder weniger figurirten Harmonien in der linken Hand den Accorden angemessen ersetzen ꝛc." — Die nicht geringe Selbstverleugnung, welche sich am Schlusse dieser Zeilen kund giebt, verdient Anerkennung. Der Componist überläßt sein Werk dem Spieler auf Discretion, wie der Restaurateur seinen Gästen Brod und Salz. Welche Aufgabe er hiermit dem Spieler stellt, geht aus einigen Anfängen, die wir in Begleitung eines kurzen Auszugs aus dem Inhalts-Verzeichnisse hier folgen lassen, hervor.

Aus Nr. 2. Lento assi

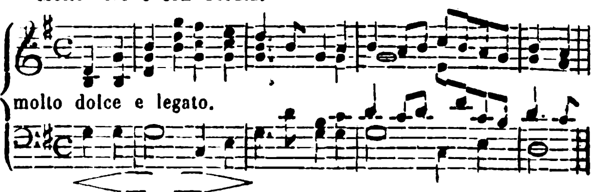


Aus Nr. 6. „Alte Melodie aus der Synagoge"



Aus Nr. 16. „Dans le genre gothique"

Molto vivo e con Grazia.



Nr. 3, Dans le genre ancien. Nr. 4, Prière du soir. Nr. 5, Psaume 150me. Nr. 6, Ancienne Melodie de la Synagogue. Nr. 8, Gesang der Wahnsinnigen am Meeresgestade (!!). Nr. 9, Un petit rien. Nr. 11, Dans le style fugué. Nr. 14, Le temps qui n'est plus. Nr. 15, Rève d'amour. Nr. 18, Romanze. Nr. 25, Gebet.

Unsere Recension, das Werk als Pianoforte-Musik betrachtet, kann kürzer sein, wenn wir das Ganze als das bezeichnen, was der Componist Nr. 9 allein sein läßt: „un petit rien". Das bescheidene „petit" kann man allenfalls streichen. —

1716.

Für Violine.

C. Böhmer, Op. 54. Fünfundsiebzig Intonationsübungen in allen Tonarten, für den angehenden Violinspieler. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. 2 Hefte à 25 Sgr.

Das Werk hat der Verfasser mit einem Vorwort begleitet, in welchem er über den Gebrauch dieser Uebungen sich des Weiteren ausspricht. Sie haben den Zweck, den Schüler, bevor er ein Musikstück vornimmt, in der jedesmaligen neuen Tonart darauf vorzubereiten und in den neu hinzugekommenen chromatischen Intervallen sicher zu machen. Sie sind, da sie für den Anfänger berechnet, nur in der ersten Lage gehalten, können jedoch auch für die höheren Lagen angewendet werden. Diese Uebungen verdienen ihrer Zweckmäßigkeit wegen alle Beachtung; sie sind nicht, wie viele andere, trocken und unerquicklich, sondern enthalten viel melodisches Element und erwecken in dem Schüler die Lust und Liebe, worauf bei derartigen Dingen viel Gewicht gelegt werden muß. Wir machen angelegentlich darauf aufmerksam.

Dr. Em. Klitzsch.

Zeitschriften.

Neue Berliner Musikzeitung. Herausgegeben von Gustav Bock im Verein theoretischer und praktischer Musiker. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. jährlich 3 Thlr., halbjährl. 1 Thlr. 25 Sgr. (ohne Prämie).

Mit Ende vorigen Jahres hat diese Zeitschrift ihren ersten Jahrgang beschlossen. Schon bei ihrem Erscheinen war es unsere Absicht, sie zu besprechen. Da wir uns indessen damals auf eine einfache Erwähnung hätten beschränken müssen, so zogen wir vor, erst eine längere Zeit vorübergehen zu lassen, um eine umfassende Anschauung ihres Wollens und Vollbringens zu gewinnen. Natürlich können wir nicht auf Einzelnes eingehen, da dies zu viel Raum erfordern würde: es gilt hier allein, ihre Richtung zu charakterisiren, das Ziel, welches sie selbst als das ihres Strebens bezeichnet, in's Auge zu fassen, und dann zu beurtheilen, ob dies Ziel ein richtiges ist, und inwiefern sie dasselbe bis jetzt erreicht hat. — Den Standpunkt, den sie laut Programm zu vertreten beabsichtigt, ist im Allgemeinen als der des musikalischen Fortschritts bezeichnet. Die Aufgabe des leitenden Artikels für eine Musikzeitung erkennt sie darin, „den musikalischen Ereignissen und Erscheinungen der Gegenwart durch eine principielle Behandlung eine sichere, musikalisch-wissenschaftliche Basis zu geben". Den bei weitem größeren Theil der Zeitschrift bestimmt sie für die Kritik, Kritik im weitesten Sinne des Wortes; „unsere Kritik, heißt es, sei positiv, scharf und bestimmt, überall selbständig, individuell, so daß man in der Meinung die Person des Kritikers achte und ehre; der Kritiker spreche Ansichten aus, und zwar seine eigenen, er begründe sie, er verfahre principiell". Was demnach die Zeitschrift will, ist hiermit der Hauptsache nach angegeben, und in der That ihr Streben rühmlichst anzuerkennen. Wir finden Gesinnung, ein bestimmtes Wollen; die wissenschaftliche Atmosphäre, die in ihr verbreitet, ist gut; daß die Gegensätze zur Scheidung kommen, der alte charakterlose Brei vernichtet werde, ist ihr vorgestecktes Ziel. Diesem alle Achtung! Blicken wir auf die Ausführung, so muß im Allgemeinen gesagt werden, daß ihr die Anwendung ihrer Principien auf die Praxis noch schwer wird. Ernst Kossak und Flodoard Geyer sind unstreitig ihrer Aufgabe am nächsten gekommen; was sie gegeben, ist meist werthvoll und zu beachten. In ihren Beurtheilungen zeigen sie sich gründlich, „selbständig, individuell"; man achtet und ehrt dabei die Person des Kritikers, selbst wenn man nicht derselben Meinung ist. Wir haben dies, um ein Beispiel anzuführen, an dem Artikel des Letzteren über acht neue Kammermusikwerke (Nr. 47) wahrgenommen: so leid uns einerseits das Verkennen der Vorzüge thut, die Gurlitt's Sonate (Op. 4) unwiderstreitlich vor vielen anderen neuen Werken dieser Gattung voraus hat, so unbegreiflich uns anderseits ist, E. Lewy's Trio (Op. 14) [ein in jeder Hinsicht schülerhaftes und künstlerisch geltungsloses Produkt], als ein „überwiegend Charakteristisches, Interessantes enthaltendes Werk" hingestellt und ihm damit eine „ehrenwerthe, feste Kunststellung gesichert" zu sehen: so sind wir doch weit entfernt, gegen den Recensenten deshalb ein Gefühl zu nähren, das der Tüchtigkeit seiner Gesinnung zu nahe treten würde. Anders freilich berührt es, auf Recensionen zu stoßen, die eine oberflächliche Durchsicht der Werke, ein fast absichtliches Negiren des Werthes derselben an der Stirn tragen, wie dies z. B. bei denen über Nowakowski's Etüdensammlung (Nr. 30) und über Flügel's Tagfalter (Nr. 24) der Fall ist. — Außer den leitenden Artikeln und Kritiken giebt die Zeitschrift Berichte über Opern und Concerte, welche in Berlin zur Aufführung kommen, Correspondenzen, ein ziemlich reichhaltiges Feuilleton und einen musikalisch-literarischen Anzeiger. Vom Feuilleton ist zu erwähnen, daß es bisweilen zu reichliches Lob spendet. Ist der Ton,

der in ihm herrscht, aus diesem Grunde eben so oft ein zu geschmeidiger und anschmiegender, so wird dagegen, wenn es z. B. ein Vor- oder ein Nachwort an die Leser zu richten giebt, ein Ton der Anmaßung laut, der bei dem vielen Guten, was die Zeitschrift bietet, eben so aufrichtig zu bedauern als entschieden zu tadeln ist. Da hinein schlägt u. a. die lächerliche Behauptung, Berlin sei die intelligenteste Stadt Deutschlands (Nr. 1 v. d. J.), und andere Städte genössen vor ihm keinen Vorzug (Nr. 39). Die größten Geister unserer Nation von den Zeiten des Mittelalters an sind bekanntlich aus Mittel- oder Süddeutschland hervorgegangen, und Preußen hat nur eine ganz kleine Anzahl aufzuweisen; ja nicht einmal in dem Sinne, daß Berlin die Bildung am meisten genutzt habe, kann das gesagt werden. Wozu also dergleichen prahlerische, vollbackige Phrasen, die nichts, oder wenn's hoch kommt, ein Achselzucken bewirken! Die Redaction berücksichtige, daß damit nicht gefördert wird.

Im Interesse der guten Sache der musikalischen Presse wünschen wir dem Unternehmen Bestand und lohnenden Erfolg. Möge sich die Zeitschrift zu einer immer würdigeren Vertreterin der Forderungen derselben heranbilden und nie in ihren Bestrebungen müde werden!

The American Musical Times. A gazette devoted to music, literature, the fine arts, and the drama. Henry C. Watson, Editor and Proprietor. — **New-York, W. B. Taylor. Pr. jährl. 3 Dollars.**

Die ersten Nummern dieser Zeitschrift bis zum 19ten Februar liegen uns vor. Zum großen Theil ist der Inhalt derselben dem Gebiete der musikalischen Novelle nach Uebersetzungen und Bearbeitungen von dem Deutschen und Französischen entnommen; von Originalschriftstellern sind dabei Ortlepp und Berlioz namhaft gemacht. Außerdem treffen wir Berichte über Concert- und Theateraufführungen, Anzeigen neu erschienener Bücher und Musikalien, kurze Notizen über das Musikleben des In- und Auslandes u. dgl. m. Hauptsächlich interessirt uns die Zeitschrift, weil wir sehen, wie das germanische Element, die deutsche Tonkunst vorzüglich, in Amerika Platz gewonnen und die Werke unserer Meister, so aus der Neuzeit Mendelssohn's „Elias" und Schumann's „Peri", dort Eingang und Würdigung gefunden haben. Was die Kritiken des Blattes, die sich „durch größtmögliche Unparteilichkeit und Unabhängigkeit auszeichnen" sollen, anlangt, so sind dieselben fast durchgängig in einem sehr anerkennenden, lobenden Tone gehalten. Wir mögen nicht befürchten, daß man in dem freien Amerika in unserem Jammer verfallen, sondern hoffen, daß man sich vor Lobhudeleien möglichst hüten werde. Auf letzteren Punkt wollen wir die Zeitschrift besonders aufmerksam machen.

A. Dörffel.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater. Vorlesungen des Prof. Griepenkerl.

Die Zeitschrift hat über die Leistungen des hiesigen Theaters längere Zeit geschwiegen. Die Gründe dieses Schweigens liegen in ihrem Grundsatze, nur das Bedeutende, das in die höhere Kunstentwicklung Einschlagende zu beachten und zu prüfen, während sie mit Beharrlichkeit darauf bestehen wird, Unwesentliches sich selbst zu überlassen und Bekanntes als abgemacht anzusehen. Der Zeitraum, über welchen hier jetzt zu berichten ist, brachte uns eigentlich nichts wirklich Neues und Epoche Machendes, denn sowohl Schmidt's „Prinz Eugen" als Flotow's „Martha" dürfen sich nicht der unbedingten Vaterschaft ihrer genannten Erzeuger rühmen. Ich werde sogleich mit diesen beiden Erscheinungen mich länger beschäftigen, zuvor aber will ich einer mir angenehmen Pflicht Genüge leisten, um die Verdienste eines Mannes, der erst ein halbes Jahr der unsrige, zu erwähnen. Ich meine Julius Rietz, seit Stegmayers Abgange Kapellmeister unseres Theaters. Er führt den Tactstock mit Energie und Kraft, und die Zeiten der musikalischen Anarchie, wovon unsere Oper vorigen Sommer leider nur zu oft das schreckenerregendste Beispiel gab, sind glücklich vorüber. Die Kräfte unsers Orchesters sind gewiß die tüchtigsten, und wenn auch der Ruhm unserer Sänger nicht bis an die Wolken dringt, so reicht doch ihre Befähigung so weit, ein Gesangstück sauber, und präcis in seinen rhythmischen Theilen darzustellen. So klein dies Verdienst scheint, so wissen wir es in unserem Theater jetzt doch zu schätzen, denn ich erinnere mich recht wohl der früheren Zeiten, wo das Tactgefühl jedes in dem Theater weilenden Musikers bis in die innersten Grundvesten erschüttert wurde. Die Thätigkeit der Oper ist eine viel erhöhtere geworden; nicht nur, daß wir mehr Opernvorstellungen als früher jetzt hören, auch manches gute ältere Werk ist an das Tageslicht gezogen und gut vorgeführt worden. Außerdem spricht die größere Theilnahme des Publikums zu Gunsten der letztvergangenen Leistungen. Die beiden neuen Opern „Prinz Eugen" und „Martha", mit deren Ausführung man sich in jeder Beziehung zufrieden bezeigen konnte,

förderten überdies noch die erfreuliche Erscheinung zu Tage, daß unsere vaterländischen Künstler endlich eine wünschenswerthe, obwohl bis jetzt verweigerte Anerkennung ihres Strebens in der Heimath finden. Nach meinem Dafürhalten verdient dieselbe Schmidt in einem höheren Grade als Flotow, nicht als ob das Werk des Erstgenannten die „Martha" an Genialität überflügelte — diese nämlich fehlt Beiden, — sondern weil Schmidt der Nation und ihrer Ausdrucksweise treuer geblieben, während Flotow, ein ächter Aristokrat, der Heimath sich schämend, ein leichtfertiges Welschthum sich aneignete, und bei allem Scheine von esprit doch des Ernstes und der Tiefe entbehrt. Der Letztere hat sich aber gerade darum in der genußsüchtigen Menge eine große Anzahl Verehrer gewonnen, und weil seine leichte Feder gewandt genug ist, den langweiligen, weit ausdehnten Acten hier und da durch liebenswürdige, witzig ausgeführte Kleinigkeiten, die auch der Ungebildetste nach Hause zu tragen vermag, einen frischeren Anstrich zu geben, so ist er zu dem Rufe der Popularität gelangt, freilich mehr unbewußt und aus Schwäche, als durch grundsätzliches Verfahren. Aber auch Schmidt läßt den Mantel nach dem Winde hängen, und ihm erwächst daraus ein noch viel größerer Vorwurf, weil man bei ihm, nach den besseren Sätzen seiner Oper zu schließen Fonds und eine gründlichere Bekanntschaft mit besseren Werken voraussetzen darf. Im Allgemeinen hat die deutsche Oper durch diese beiden Werke keinen wesentlichen Fortschritt gemacht, wie sich dies Patrioten und Enthusiasten für die heimische Kunst einreden wollen. Ueberall stoßen wir auf den seit langen Jahren üblichen Mechanismus, so im Baue des Sujets als in der musikalischen Fassung. Besonders in Beziehung auf die Bücher der Oper herrscht, auch bei den Gebildetsten, eine unbegreifliche Nachsicht. Verstöße gegen die psychologische und scenische Wahrheit, welche, seien sie im recitirenden Drama auch nur halb so sichtbar, als sie uns jede Oper in Menge darbietet, eine unwiderrufliche Zurückweisung zur Folge haben würden, gehen im musikalischen Drama ungerügt vorüber, und es ist eben keine große Schmeichelei für unsere Tonsetzer, daß sie entweder diese Schwächen der zu verarbeitenden Bücher nicht verstehen, oder wenn dies doch der Fall, daß sie sich ohne Gewissensbisse solchen Dingen unterziehen. Einer der bedeutendsten derartigen Fehler findet sich in „Prinz Eugen" in dem Melodram der sechsten Scene des zweiten Actes. Prinz Eugen und seine Dragoner sind im Weinsheimer Schlosse, um mit den Franzosen zu unterhandeln. Engelliese enteilt in das Lager, um Soldaten zur Befreiung des verrathenen Feldherrn herbeizuholen. Der Wachtmeister Jacob bleibt zurück. Des Feldherrn Leben, wie das seinige, steht jeden Augenblick auf dem Spiele, und dennoch dichtet er, und singt verliebte Arien. Das ist Unsinn. Schmidt hat diese Scene musikalisch trefflich durchgeführt, wie schade, daß die Mühe nicht auf Besseres verwendet wurde. Auch „Martha" von Flotow hat viele ähnliche Schwächen, und ihr erwächst besonders daraus ein Vorwurf, daß die letzten Acte der Oper aus Rücksicht auf die Ueblichkeit der Arien und Chöre zur unerträglichsten Langeweile gesteigert werden. Schmidt's Unentschiedenheit in seiner musikalischen Richtung habe ich schon vorher erwähnt, bei Flotow kann davon nicht die Rede sein, er ist entschieden — Auberisch. Die Tagesblätter rühmen das als eine Tugend, ich kann mich nicht entschließen, diesem Treiben das Wort zu reden, mir erscheint ein solches Verfahren nicht anders, als ein geflissentliches Unterstützen der Seichtheit und einer charakterlosen Schwäche. Es ist eine Sünde in der Kunst, durch absichtliches Verleugnen des Hohen und Edlen sich zum Diener der Oberflächlichkeit herabzuwürdigen. Wir werden unserer Oper nicht eher einen höheren Standpunkt anweisen können, als bis wir uns entschließen, in ihr etwas Bedeutenderes als ein bloßes Unterhaltungsmittel für einen langen Abend zu erblicken.

Am Schlusse will ich noch einiges Technische berühren. Schmidt behandelt die Singstimmen einfacher und im Allgemeinen vernünftiger, Flotow folgt, wie es der Augenblick ihm eingiebt, bald der französischen, bald der italienischen Manier. Darum fehlt es nicht an Schnörkeln, instrumentalen Figuren und sogar an längeren Sätzen, die den bloßen Vocal als Unterlage gebrauchend, den Acteur zu einem sinnlosen Instrumente herabwürdigen. Die Instrumentation finde ich auch bei Schmidt vorzüglicher, er wendet weniger Massen an als jener, und erlangt doch eben so gute Effecte. Flotow bedient sich zu den gleichgültigsten Sachen oft der widersprechendsten Instrumentationscombinationen, und am meisten in jenen Stellen, wo ihm die musikalischen Gedanken, um einen niederen Ausdruck zu gebrauchen, ausgehen. Einzelne glückliche Griffe mag ich ihr nicht ableugnen, so das Spinnerlied, den Marktchor und noch einige andere Stellen. Die Ouvertüren beider Opern sind verunglückte Machwerke: Schmidt gab ein alles Zusammenhanges baares Potpourri, Flotow folgte seinem Lehrer Auber.

A. Riccius.

Die sechste Vorlesung des Hrn. Prof. Griepenkerl, auf welche wir vorige Woche verwiesen, fand am 14ten dies. Statt. Nächst der Oper bildeten die neueren dramatischen Dichtungen den Gegenstand der

Besprechung, — für die gemessene Zeit ein viel zu reichhaltiger Stoff, als daß der Redner hätte ausführlicher darauf eingehen können. So beschränkte sich derselbe in Bezug auf erstere im Wesentlichen ganz auf das, was unseren Lesern aus seinem Vortrage über „die Oper der Gegenwart" bereits bekannt ist; an die Spitze stellte er die Forderung, daß der Textdichter seinen Stoff dem Boden freier Wirklichkeit, gesunden gegenwärtigen Lebens entnehmen solle, und leitete hiervon die nämliche Progression ab, als damals: Gluck, Spontini, Auber, Meyerbeer. Der geehrte Redner schloß mit dieser Vorlesung die Reihe seiner Vorträge. Mit lebhafter Theilnahme berichten wir's, daß sie ungewöhnlich großen Beifall hier gefunden, daß sich sein hohes Rednertalent, seine lebensvolle Darstellung laute Anerkennung erworben haben. Nachdem derselbe sich der zahlreich versammelten Zuhörerschaft verabschiedet, zollte diese ihm ihrerseits durch Applaus den Scheidegruß.

Was nun den Inhalt der Vorträge, die Ansichten des Redners überhaupt anlangt, so haben sie zwar einerseits Opposition, doch anderseits auch vielfach Zustimmung gefunden. Hier, wo es sich nur um den kleinsten Theil des Dargebotenen handelt, müssen wir vor allem das Eigenthümliche der Verbindung von Musik und Literatur bei ihm anerkennen, und ob wir auch zugeben, daß die ausgesprochenen Ansichten einseitig sind und dadurch Widerspruch herausfordern, so meinen wir doch, man müsse sich zunächst nicht an das halten, was zu wünschen übrig bleibt, sondern vielmehr an das wirklich Gute, zum Theil Ausgezeichnete, das geboten wurde. Dann erst, wenn diesem sein Recht zuerkannt worden, wird es erlaubt sein, auch jenes hervorzuheben. Daß aber die Grundanschauung, der jene Ansichten entsprungen sind, ihre große Berechtigung habe, wird man hoffentlich nicht in Zweifel stellen. Was die Bewegungen der Zeit gebieterisch fordern, dem darf sich der Künstler nicht verschließen; aus dem Leben, was uns unmittelbar umgiebt, sauge er seine Nahrung, so wird seine Schöpfung in der Brust des Hörers verwandte Saiten anklingen machen, und die Tonkunst, „die die Musiker nicht allein gepachtet haben", wird dem Gesammtleben der Menschheit gegenüber ihr Recht behaupten. *)

A. D.

*) Wir werden sehr bald Gelegenheit nehmen, in einer Reihe von den Zeitfragen gewidmeten Artikeln auch den Standpunkt des Prof. Griepenkerl näher zu erörtern.

d. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterrichtswerke für Violine.

L. J. Meerts, Le méchanisme du violon divisé en ses divers éléments et appliqué à tous les accens de la Musique dans une Suite d'études caractéristiques. Second receuil. **Schott. 4 Fl. 12 Kr.**

In dem Werke, welches diesem zur Einleitung dient und auf den zweifachen Ausdruck in der Musik, nämlich den lebhaften und den ruhig langsamen, gegründet ist, gab der Verfasser zur Grundlage für den Mechanismus fünf Uebungen für die Finger und deren sieben für den Bogenstrich. In diesem zweiten, auf dasselbe System gestützten Theile ist der zweifache Ausdruck des lebhaften und des ruhig langsamen mit einander gleichzeitig verbunden. Als eine Erweiterung der Uebungen des ersten Theiles läßt ferner der Verfasser die Uebungen des Bogens mit denen der Finger in Doppelgriffen gleichfalls mit einander abwechseln. — Das Conservatorium der Musik zu Brüssel hat diese Uebungen zu seinem Unterrichte eingeführt. Sie sind in der That empfehlenswerth und wir wünschen ihnen eine weite Verbreitung.

Lieder mit Pianoforte.

F. C. Füchs, Op. 43. Die stillen Wanderer, gedichtet von Förster. Witzendorf. 30 Kr. (Ausgabe für hohe und tiefe Stimmen.)

Siehe die letzte Bemerkung über diesen Componisten in Nr. 7 der Zeitschrift.

A. Rubinstein, Schnaderhupferl, Gedichte im Volksdialecte von K. Löwenstein. Stern. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Eine gute, empfehlenswerthe Sammlung, deren Lieder sich zwar dem Volksthümlichen anschließen, sich aber zu einer poetischeren Anschauung erheben, als man bei dergleichen Sachen gewohnt ist.

L. Hetsch, Op. 23. Drei Lieder für eine Mittelstimme, mit Pianoforte. Schott. 36 Kr.

Wie immer bei Hetsch mit vielem Fleiß und großer Aufmerksamkeit gearbeitet, so daß sich das Beste erwarten ließe, wenn ihn die Natur mit tieferer Phantasie begabt hätte. Am empfindlichsten erinnert uns Nr. 1 an diese schon früher gemachte Erfahrung, denn hier gerade erdrückt das Streben, eine gelungene technische Ausführung zu liefern, den poetischen Gedanken auf allzu gewaltsame Weise. Nr. 3, „O süße Mutter", läßt sich nicht durchaus versweise componiren. Wir bitten den Componisten, die Behandlung desselben Liedes von C. Löwe nachzusehen (Op. 62, 1stes Heft).

V. Lachner, Op. 14. Lieder für Baß. Nr. 1. Sonntags am Rhein. Nr. 2. Das kranke Mädchen. Nr. 3. Der Thürmer. Schott. Jede Nr. 27 Kr.

Wirksame und für die Stimme leicht vorzutragende Gesänge. Formell erscheinen sie zu weit ausgedehnt, wie überhaupt Lachner in der letzteren Zeit häufiger die einfachere Liedform verlassend, dem längeren Umfange des Gesanges den Vorzug gegeben hat, oft mit Vernachlässigung der Textesworte. „Sonntags am Rhein" ist Robert Schumann besser gelungen (Op. 36, 2tes Heft).

C. Bank, Op. 66. Sechs Lieder von Jul. Franke. Peters. Nr. 1, 2, 4, 5, 6. à 12 Ngr. Nr. 3. 16 Ngr.

J. A. Lecerf, Musikalische Gedenkblätter. Whistling. Nr. 1, 2, 3, 4, 7 u. 9. à 7½ Ngr. Nr. 6, 10, 12, 13, 14 u. 15. à 5 Ngr. Nr. 5, 8 u. 11. à 10 Ngr.

Werden besprochen.

Für drei Sopranstimmen mit Pianoforte.

G. Rebling, Op. 8. Nr. 1. Gestillte Sehnsucht, von Rückert. Heinrichshofen. 10 Ngr. (Helikon, Nr. 1.)

Ein hypersentimentales Gedicht in Schiller'scher Fassung. Der Gesang der Solostimme ist ziemlich entsprechend, besser und anregender ist der dreistimmige Refrain gelungen. Das Ruhezeichen auf dem vorletzten Achtel des dritten Tactes der Solostimme ist uns in seiner Entstehung und seinem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen vollständig räthselhaft geblieben.

Terzetten für Frauenstimmen ohne Begleitung.

C. F. Rungenhagen, 3 Terzetten. Stern. Partitur und Stimmen, $\frac{7}{12}$ Thlr.

Die technische Ausführung ersetzt den Mangel an Phantasie. Die einzelnen Singstimmen sind sauber und gesangmäßig geschrieben, und klingen, so weit dies von drei so nahe aneinander gefügte Stimmen ohne jegliche Begleitung gesagt werden darf. Nr. 2, Schifferleben, ist nicht wohl für mehrstimmigen Gesang, am wenigsten aber für Frauenstimmen zu gebrauchen.

Für Männerchor.

G. Siebeck, Op. 4. Gruß an die Mannsfelder. Sechs heitere Lieder für 4stimmigen Männerchor. Eisleben, Reichardt. 12½ Sgr.

Der Verfasser hält sich in seiner Art zu schreiben an die älteren Tonmeister des Männergesanges, woran er Recht thut. Es ist wünschenswerth, daß die raffinirte und kokettirende Komik, wie sie einige Neuere anzuwenden belieben, dem natürlichen und einfachen Geschmacke weiche.

Album für vierstimmigen Männergesang, Sammlung auserwählter Gesänge. Heinrichshofen. Schröter, Op. 3. Ich liebe dich, 6 Sgr.; Op. 10. Wenn das atlantische Meer, 7½ Sgr. Liebau, Op. 16. Reichet die Becher, 7½ Sgr.

Schröter, Op. 3, ein Baritonsolo mit der widernatürlichen und ästhetikverhöhnenden Brummstimmenbegleitung (deren Erfinder die Qualen des Sisyphus erleiden möge), nähert sich der Art und Weise der Harfenmädchen unserer Messe. Wünscht der Componist in solche Hände zu fallen? Op. 10 ist gelungener, und in heiterem, anregendem Tone gehalten. Liebau, Op. 16, enthält viel Humoristisches; es sei empfohlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 26. Den 28. März 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beiträge zur Kunstwissenschaft.

Von Dr. O. Lindner.

I.

Kunst und Wissen.

Adam verlor das Paradies, als er vom Baum der Erkenntniß gegessen; wir haben den Himmel verloren, seit die Wissenschaft das Dogma ernsthaft und rücksichtslos beleuchtet hat. Wie wird nun die Kunst sich als solche zu bewahren vermögen, wenn auch sie vom Wissen durchdrungen wird? Die Einen meinen, das sei nicht möglich, gehe doch die Kunst, namentlich die Musik, wesentlich über alles Erkennen hinaus; Andere hingegen, das Wesen des Menschen ins Selbstbewußtsein setzend, behaupten, daß die Kunst als ein Product dieses Selbstbewußtseins vollkommen erkannt sei, sobald der Mensch sich in seinem Selbstbewußtsein erfaßt habe. Die erstere Ansicht fand man besonders früher bei Künstlern und Gebildeten, die letztere ist ein Ergebniß der deutschen Philosophie und jetzt vorherrschend. Und wie bei Hegel der selbstbewußte Geist am Ende der romantischen Kunstform über die Kunst hinausgeht, nachdem er sie in seinem Wissen aufgehoben hat und gewissermaßen hinter sie gekommen ist, — wie er in ihr nichts weiter mehr sieht, als ein freies Instrument, welches der Geist nach Maßgabe der Geschicklichkeit des Einzelnen in Bezug auf jeden Inhalt gleichmäßig handhaben kann, — so ist die Kunst jetzt im Leben ein Spiel, eine angenehme Erheiterung nach Maßgabe subjectiven Gefallens. Hiermit ist denn nothwendig die Erscheinung verbunden, daß die Kunstschöpfungen völlig subjectiv und leer sind, anderseits glaubt die Kunstlehre Alles machen, lehren zu können. Finden sich dennoch Erscheinungen, die dem widersprechen, so sind diese nicht eine Widerlegung, daß es sich im Allgemeinen so verhalte, wie eben angegeben worden, sondern vielmehr ein Beweis, daß sich ungeachtet einer solchen vorherrschenden Richtung das wahre Leben nicht todtschlagen läßt. Denn es ist eine Lüge, daß der Mensch nur im Selbstbewußtsein sein Wesen habe, es ist falsch, daß der so selbstbewußte Mensch alle beliebigen Kunstgestaltungen hervorbringen könne, es ist endlich eine Täuschung, wenn man sich einbildet, das Machen lehren zu können. Das Wesen des Menschen, des Künstlers steht hiermit im Widerspruch.

„Im Menschen gehen der Welt die Augen auf,“ sagt Steffens. Der Mensch ist die Gestalt, in welcher die Natur ihre Vollendung erreicht, indem sie in ihm alle ihre Formen in eine einzige zusammenfaßt und so sich selbst erfaßt. So steht denn der Mensch mitten in der Natur und ihr Gipfel, einmal über ihr, insofern sie als Gegenstand seines Erkennens außer ihm steht und vom Menschen bewältigt wird, anderseits lebt er sie selbst, indem er selbst in der Unmittelbarkeit seines Lebens Natur ist. Im Gegensatz zur unbewußten Natur hat man die bewußte Natur Geist genannt, und so kann man allerdings sagen, der Mensch bestehe aus Geist und Natur (Körper), nur vergesse man nicht, daß diese Trennung eine einzig

durch Reflexion hervorgebrachte ist, daß in Wirklichkeit die Natur nothwendigerweise geistig, der Geist natürlich sein muß. — Die Natur selbst aber ist ein ewiges Schaffen, Lebendigsein, und dieses Leben concentrirt sich im Menschen in der Form des Gemüths. Das Gemüth ist das Wesen des Menschen. Unter den Thätigkeiten des Gemüths nennen wir nun künstlerisch diejenige, vermöge deren der Mensch die Gestalten dieser Welt selbstgewiß schafft, und aus der Unmittelbarkeit seines inneren Lebens für Andere zur Anschauung bringt. *)

Man wird hierauf entgegnen: „Das haben wir lange gewußt, daß das Leben mit dem Unmittelbaren anfängt, aber bei dieser Naivität bleibt es nicht, das Wissen wird bewußte Reflexion, und mit ihr muß auch die Unmittelbarkeit des künstlerischen Schaffens aufhören, wenn man nicht etwa einer wilden Genialität das Wort reden will.“ Allerdings bleibt es bei der Naivität nicht, aber jenes Erkennen, jene selbstbewußte Reflexion ist nur eine Folge des Lebens, nicht Lebensgrund, und am allerwenigsten dazu berufen, die unmittelbare Gemüthsthätigkeit aufzuheben. Während man jetzt das reflectirende Erkennen zum Wesen des Menschen machen möchte, ist dies vielmehr nur die Reflexion, recht eigentlich der bloße Wiederschein dieses Wesens und wird von der „Unmittelbarkeit des Lebens fortwährend von seinem usurpirten Throne gedrängt. So hat zum Beispiel das Christenthum fortwährend eine abstracte Moral gepredigt, aber es hat die fortgesetzte unüberwindliche Gegenwirkung der menschlichen Natur nur mit dem Namen Sünde verdammen können, ohne ihr obzusiegen.

Alles Wesen ruht auf einem unmittelbar thätigen Sein, welches als solches der Grund des Lebens ist. Die künstlerische Natur schafft ohne besondere Aufforderung, zunächst ohne alle Erkenntniß, ohne alle Anleitung, weil ihr Wesen schöpferisches Gestalten ist, und jedes ächte Kunstwerk entsteht durch einen unmittelbaren Schöpfungsact.

Aber es giebt keine künstlerische Natur im Allgemeinen, eben so wenig wie einen allgemeinen Menschen. Der Mensch als der wirkliche, lebendige Mensch ist gleichzeitig dieser bestimmte; und auch dieser ist er nur vermöge der Entwicklung dieser seiner Bestimmung. Der Einzelne wird in einen besonderen Lebenskreis hineingeboren, er wird in ihm, lebt den Menschen in bestimmter Richtung, und zwar auf dem bereits vorhandenen Grunde der in irgend einer Weise errungenen Resultate des Lebens, d. h. der Bildung seiner Zeit. Dies bestimmter ausgesprochen giebt in Bezug auf den Künstler ein Dreifaches: die eingeborne Natur, die Weise wie das Leben sein Gemüth afficirt, die Kenntniß dessen, was über die Kunst vom Erkennen bis dahin festgestellt worden. Die eingeborne Natur, das Genie, das Vermögen zu schaffen eignet sich die Kenntnisse zu, die für die Ausübung der Kunst gelehrt werden, nimmt die Erfahrung der ganzen bisherigen Menschheit, auf deren Schultern es steht, in sich auf, und gehört endlich durch sein Leben in einer besonderten Totalität des Lebens eben dieser und keiner anderen an. Denn wie der Mensch ideell der Mikrokosmus des ganzen Universums ist, so ist er reell der des Wesens seiner Zeit. So hat jede Zeit die ihrem Wesen gemäße Kunst und Kunstform, und unerschöpflich wie das Leben in seinen besonderen Gestaltungen sind die Gestalten der Kunst.

Was thut nun die Lehre? Sie giebt zunächst die geordnete Erkenntniß gewordene Erfahrung: „das ist bis jetzt so gemacht worden“, und weist, während sie dies einerseits in allgemeinen Regeln ausspricht, anderseits hin auf die lebendige Betrachtung der bisherigen Kunstwerke als deren Wirklichkeit. Oder sie giebt unwandelbare Begriffe, als Wissenschaft. Aber in beiderlei Gestalt bewegt sie sich im Denken, im Allgemeinen, in der Abstraction, und giebt damit wohl eine Erkenntniß, die, wenn erst ein schöpferisches Thun vorhanden ist, an diesem vielerlei bestimmen kann, nun und nimmermehr aber wohnt dieser Erkenntniß schöpferische Kraft bei, sie ist nur das Allgemeine des Besonderen, der Schattenriß des Wirklichen, und erzeugt selbst nur wieder Allgemeines, d. h. Gedanken. Das, was das besondere Kunstwerk als solches ausmacht, zu bestimmter Gestalt bringt, kann sie nicht machen lehren. So kann z. B. sehr viel Vortreffliches über Melodie gesagt werden, sie kann ihrem Wesen nach vollkommen begriffen sein, und doch wird damit kein Mensch im Stande sein nur eine einfache Melodie von vier Tacten zu schaffen, wenn er sie nicht schon vorher mitbringt. Man müßte denn dem Kunstmaterial eine allgemein gültige Bezeichnung unterlegen, und es so zum gleichverständlichen Ausdruck der Gedanken und Vorstellungen machen. So könnte es allerdings zur Symbolik der Begriffe werden, nur würde man dann begrifflich zusammengesetzte Anschauungen statt lebendiger Organismen produciren. Und wir sind auf dem besten Wege dazu, denn trotz aller Verdienste und Kenntnisse von Marx geht seine Compositionslehre auf diesem Wege und hat in seinen eigenen Compositionen hierzu ihren klarsten Beleg.

So viel im Allgemeinen gegen jene, die das

*) Eine philosophische Begründung dieser Ansichten kann hier nicht gegeben werden.

Selbstbewußtsein zum Principe der Kunst machen wollen. Wie steht es aber mit der Ansicht derjenigen, welche eine durchgreifende Erkenntniß von der Kunst überhaupt nicht gelten lassen wollen? Es ist hier wohl ein zweifaches Moment zu unterscheiden. Einmal das wirkliche Erfassen des Kunstwerkes, sodann das Aussprechen dieses Erfaßthabens, seine Darstellung durch den Begriff.

Ehe man über ein Kunstwerk reden kann, muß man es haben, in sich erlebt haben, es muß in seiner lebensvollen Gestalt geschaut worden sein. Dies ist nur auf einem Wege möglich: auf dem Wege künstlerischer Reproduction. Es ist dies dunkel bezeichnet worden mit dem Ausdruck: man müsse sich in ein Kunstwerk erst hineinfühlen; — in diesen Worten liegt unstreitig das Richtige, daß man sich zunächst in das Kunstwerk vertiefen, sich ihm hingeben müsse, — nur ist hierbei das Moment der eigenen Thätigkeit übersehen, daß dieses Sichhingeben gleichzeitig ein Schaffen ist. Ohne dies bleibt es bei einer subjectiven, oberflächlichen Empfindelei. Bei einer Mozartschen, Cherubinischen Opernarie ist mit einer Empfindung gar nichts erreicht, die Melodie spricht aufs Bestimmteste diesen oder jenen Charakter in bestimmter Situation aus, und wer sie nicht so in sich erlebt, der schaut das Kunstwerk überhaupt nicht. Jeder Mensch hat als solcher das Vermögen hierzu in höherem oder geringerem Grade in sich, und der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler ist nur der, daß bei jenem das schaffende Schauen die unmittelbar wesentliche Lebensthätigkeit ist.

Ist denn nun aber von diesem so Geschauten ein Wissen möglich? Kann die Kunst vom Wissen begriffen ausgesprochen werden? Das Denken giebt das Wesen der Dinge dargestellt durch das Wort, und es wäre nicht abzusehen, warum ein Gegenstand begreifbar und somit darstellbar sein sollte, der andere nicht. Es durchdringt das Wesen des Menschen wie der Natur, und somit auch das der Kunst. Aber indem es auf das Wesen, das Allgemeine des Gegenstandes geht, zerstört es ihn als diesen besonderen. Es erhebt sich auf der Grundlage der Erfahrung, des wirklichen Lebens, (die Constructionen a priori sind eine Täuschung, wie dies an dem Hauptrepräsentanten derselben: der Hegel'schen Logik, längst nachgewiesen ist), hält es abstract fest in seinem allgemeinen Gesetzthum. Alles Allgemeine jedoch, alles Gesetztsein ist hinwieder nur wirklich im realen Gesetztsein als Besonderes, und so führt das Denken selbst wieder zum wirklichen Leben zurück. Dies auf die Kunst angewandt, ergiebt, daß erst Kunst da sein muß, ehe darüber nachgedacht werden kann, daß dieses Denken selbst aber die Kunst als solche zwar begreift, gleichzeitig aber weder ersetzen noch überflüssig machen kann, sondern nur zur Bestätigung ihres eigensten Wesens dient.

II.

Die Compositionslehre.

Im ersten Aufsatz ist im Allgemeinen angedeutet worden, daß die Kunst auf der künstlerischen Natur des Menschen beruhe, und daß man Niemand etwas machen lehren könne. Um dies bestimmter zu erkennen, wenden wir uns an die sogenannte Compositionslehre, die mit ihrem eignen Namen zu beanspruchen scheint: sie vermöge das Componiren, das heißt, das Schaffen musikalischer Kunstwerke, zu lehren.

Abgesehen von der Wesenheit der Musik in ihrer vollen Bedeutung, die später behandelt werden wird, erwähnen wir hier nur das allgemein Zugegebene, daß die Eigenthümlichkeit eines jeden Musikstückes auf dreierlei beruht: dem Rhythmus, der Melodie und der Harmonie. Fragen wir nun, was über diese drei gelehrt werden könne, so ist hier zunächst die Forderung: es solle dem Kunstjünger einsichtig gemacht werden, welchen Rhythmus er bei einem bestimmten Kunstwerke anzuwenden habe. Nun giebt es allerdings für gewisse Formen auch gewisse Rhythmen, weil diese Rhythmen in einem nothwendigen Zusammenhange mit der Bewegung des menschlichen Körpers stehen und an dieser gleichsam ihr Maaß haben, — Märsche, Tänze —; eben so finden sich häufig genug Gesangscompositionen, in denen das Versmaaß des Gedichtes die Messung der Noten bedingt, obgleich hier, wo die Bedeutung der langen Sylbe mehr qualitativ ist, der wesentlichere Einfluß nicht auf der gleichen Zeitdauer, sondern auf dem gleichen Accent beruht. So würde sich das Platen'sche Gedicht: „Wie raff' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht", in zwei- oder viertheiligem Tacte componirt, sehr wunderlich ausnehmen. Wendet man sich aber zu den freien Kunstformen, so lassen sich hier gar keine festen Vorschriften geben. Wer will feststellen, in welcher Weise der Rhythmus in einer Symphonie behandelt werden soll? Nicht einmal das Scherzo braucht so gestaltet zu werden, wie es gewöhnlich sich findet. „Alles ist recht, wenn es an der rechten Stelle steht." Das ist die Lehre, welche die Compositionslehre giebt; das findet man bei Marx unzählige Male.

> Da steh' ich nun, ich armer Thor,
> Und bin so klug als wie zuvor!

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Der in Spanien beordente Violinvirtuos **August Möser** aus Berlin ist über Sevilla und Cadix nach Lissabon gereist.

Fräulein v. Marra wird in Dessau gastiren.

Der Musikdirector **Wilhelm Fischer** in Mainz hat einen Ruf an das Hoftheater in Cassel bekommen, und ist bereits dahin abgereist.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frl. **Anna Zerr** ist zur k. k. Kammersängerin vom Kaiser von Oesterreich ernannt worden.

Vermischtes.

Der Sultan **Abdul Medschid** hat sich in Berlin die Instrumente zu einer vollständigen Harmoniemusik kaufen lassen.

Der „Humorist" erzählt, daß die **berühmte** Clavierspielerin **Caculla Plegel** (soll heißen: Camilla Pleyel), unterstützt von Ole Bull, in Paris nächstens ein Concert zum Besten der Februar-Verwundeten geben wird.

Im Teatro grande von Triest wird eine heroisch-romantische Oper von K. Lickl: La disfida di Berletta, mit großem Beifall gegeben.

Am 4ten März gab **Carl Mayer** in Dresden Concert; das Dresdner Tageblatt sagt: Es gehört einige Kühnheit dazu, bei den entscheidenden Ereignissen der Zeit, welche das Interesse vernünftiger Menschen so voll in Anspruch nehmen, ein Pianoforteconcert zu geben, und noch mehr Standhaftigkeit, es zu hören. Diese bewies das Dresdner Publikum durch einen gefüllten Saal auf eine tapfere und beruhigende Weise, wir wollen sie indeß durch specielle Besprechung nicht weiter auf die Probe stellen. Der Concertgeber ist durch frühere Vorträge dem Publikum bekannt; eine durch präcise Klarheit, Reinheit, vorzügliche Scala und durch gleichmäßig sichere Handbildung sehr vorzügliche Mechanik zeichnen ihn aus, und diese musterhaften Vorzüge des Virtuosen suchen für einen fühlbaren Mangel an individuellem Geist und Wärme, an Phantasie und Begeisterung des Vortrags nach Möglichkeit zu entschädigen. Außer einem eigenen Concerte, einer Etüde und der Tarantella spielte Hr. C. Mayer ein Concert von Mendelssohn-Bartholdy, und letzteres mit so schätzenswerthem Gelingen, wie es nur aus sorgfältigem und eindringlichstem Studium der Composition hervorgehen kann.

Der Correspondent des Morgenblatts schreibt aus **Hamburg:** Unsere Oper wird unter Wurda's Leitung mit jedem Monat besser. Fast nur frische, klangvolle Stimmen, ein treffliches Ensemble, treffliche Solis, das Orchester unter der Leitung zweier talentvoller Kapellmeister (Krebs und Schindelmeißer) vorzüglich. Wenn die Berliner Noblesse eine gute Oper hören will, kommt sie nach Hamburg. Das Repertoir ist reich an classischen Werken, und es mag ein Zeugniß für sie sein, daß damit volle Häuser gemacht werden. Besonderes Leben kam in die Opernvorstellungen noch durch das Gastspiel der Mad. Viardot-Garcia, welche bei erhöhten Eintrittspreisen eine Reihe von Gastrollen gab und außerordentlich gefiel. Ihre Norma ward sogar über die der schwedischen Nachtigall gestellt. Ein Vergleich mit dieser ist aber wohl nicht zulässig, denn so vollkommen jede dieser beiden Sängerinnen in ihrer Art sein mag, so verschieden sind sie unter einander. Jenny Lind, die reine, naive Natur, plastisch wie Marmorgebilde, und dennoch warm, innig, rührend, wird immer eine unvergleichliche Erscheinung bleiben. Mad. Viardot-Garcia dürfte man dagegen unter den Gesangskünstlerinnen ihrer Art die erste nennen, denn bei ihr ist es die technische Vollendung des Gesanges und dramatischen Spieles, was zur Bewunderung hinreißt, ohne das Gemüth mit jener bezaubernden und nachhaltigen Rührung zu erfüllen, deren wir uns beim Gesang und Spiel der Jenny nicht erwehren können.

Die große Oper in **Paris** nennt sich jetzt: Theatre de la nation.

Den Componisten offeriren Sturm und Koppe ein Textbuch: „die Lilie auf dem Kyffhäuser", allegorisch-nationale Oper in drei Acten von **Julius Frank.**

An der Universität Rostock unterrichtet nach dem Lections-Catalog der akademische Musiklehrer **Saal** im Generalbaß und im kirchlichen Gesange.

Fräul. **Pauline v. Stradiot** in Dresden bezieht einen Gehalt von 2800 Thlr., und die Abendzeitung hat ausgerechnet, daß ihr also jede ihrer Rollen mit dem Spottpreis von 100 Louisd'or bezahlt würde, wobei auch noch eine kleine Rente für Handschuhe und sonstige Nippes abfalle.

Die **älteste Harfe,** die man kennt, wird im Dreifaltigkeits-Collegium zu Dublin aufbewahrt. Sie gehörte dem O'Brien Boivan, der nach dem Einfalle der Dänen in Irland die Zusammenkünfte der Barden wieder einführte, und Schulen und Bibliotheken gründete, die noch jetzt bestehen. Diese Harfe, die sehr oft ihre Besitzer wechselte, wurde endlich das Eigenthum Cunningham's, der sie dem Dubliner Collegium zum Geschenke machte. Heinrich VIII. war es, der, als er zum König von Irland ausgerufen wurde, diese Harfe im Wappen von Großbritanien aufnahm.

Hr. v. Lamartine hat eine Ode über die Revolution des 24sten Febr. gemacht. Man weiß noch nicht, welcher Componist sie in Musik setzen soll.

Vom Musikdirector **Ritter** erscheint bis Ostern ein zweiter Band seiner „Kunst des Orgelspiels".

Anzeige.

Den verehrten deutschen Operncomponisten diene hiermit zur Nachricht, daß ich einen sogenannten Operntext, betitelt „Van Dyk", in drei Acten, geschrieben habe. Die Redaction dieser Blätter will die Güte haben, ihn gegen das Honorar von 3 Louisd'or käuflich zu überlassen; Interessenten wenden sich daher geneigtest an die Redaction dieser Blätter.

Hamburg. Christern.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 27. Den 1. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die neuere deutsche Oper.

Von C. A. Mangold.

I.

Einleitung.

Eine erfreuliche Erscheinung ist es, daß auf den deutschen Theatern mehr und mehr neuere deutsche Opern, neben den französischen und italienischen, die sonst das Repertoire fast ausschließlich eingenommen hatten, zur Aufführung kommen. Eine erfreuliche Erscheinung ist es zu nennen, nicht allein für die Componisten, sondern auch für unser deutsches Publikum; denn ganz abgesehen von dem größeren oder geringeren Werthe der neueren französischen und italienischen Opern, steht das Publikum bei der Aufführung derselben mit deutschen Kräften, wenn dieselben, im Einzelnen und im Ganzen, an und für sich noch so ausgezeichnet sind, in der Regel wohl immer in gewissem Nachtheil. Es bekommt viel mehr die Schatten-, als die Lichtseite dieser Werke zu sehen, nur ein Lückenwerk zu hören und die beaux restes zu genießen, da der sinnlich-leidenschaftliche Charakter der italienischen Oper, so wie das feine, piquante, lebendige der französischen komischen Oper mehr oder minder verloren gehen muß, weil diese Charaktere dem sinnigen und mehr ernsten Deutschen etwas fern liegen. Wer eine italienische Oper von Italienern hat aufführen hören, und eine komische, französische Oper von Franzosen, der wird gewiß mit uns übereinstimmen, daß auch bei einer etwa im Einzelnen besseren Ausführung durch Deutsche, solche Opern ihren besonderen Reiz, ihre nationelle Eigenthümlichkeit, in denen ihr Hauptwerth besteht, ganz oder doch großentheils verlieren. Wir nennen es also mit Recht auch eine erfreuliche Erscheinung im Interesse des Publikums, daß man anfängt, mehr deutsche Opern zu geben, da die Ausführung solcher mit deutschen Kräften immer besser ausfallen wird, da man bei ihnen immer mehr auf einen vollkommeneren Kunstgenuß rechnen darf, als bei der Ausführung ausländischer Producte. Bei der allgemein anerkannten besonderen Anlage der Deutschen für Musik, bei ihrem tiefgemüthlichen innersten Wesen, bei dem soliden Streben unserer Künstler läßt es sich wohl erwarten, daß das Publikum auch in Betreff des inneren Werthes neuerer deutschen Opern, in Vergleich zu ausländischen, sicher nicht zu kurz kommt.

Woran aber liegt es, daß, trotz dieser erfreulichen Aufmunterung, nur wenige neuere deutsche Opern eigentliches Glück gemacht haben und durchgedrungen sind? Liegt es an den Dichtern, an den Componisten, am Publikum oder an den Verhältnissen? So ziemlich an allen! — An den Dichtern, weil sie sehr oft die Bühne nicht genug kennen und oft zu wenig in das eigentliche Wesen der Musik eingedrungen sind, um den Componisten gehörig in die Hände zu arbeiten; an den Componisten, weil sie entweder zu sehr der Mode und Oberflächlichkeit huldigen, oder weil sie zu ernst, gelehrt und schwülstig schreiben; am Publikum, insofern es, wenigstens ein großer Theil

desselben, zu viel Werth auf Aeußerliches legt und nur eine leichte, sinnlich=reizende Unterhaltung sucht; an den Verhältnissen, weil der Sinn für deutsche Opern durch die Masse von ausländischen Producten, mit denen wir alljährlich überschwemmt werden, noch nie recht zur Entfaltung kommen konnte; aber noch mehr, weil die Opern mangelhaft besetzt oder schlecht ausgestattet werden; endlich, weil keine deutsche Bühne in dem Grade tonangebend für die übrigen ist, daß ein Erfolg auf der Einen zur erheblichen Empfehlung für die Uebrigen diente.

So ungünstig jedoch alle diese Umstände erscheinen mögen, die festeste Ueberzeugung belebt uns, es wird besser werden. Der gute Geist, der allenthalben rege wird, scheint uns ein Vorbote einer besseren Zukunft für die deutsche Oper zu sein. Uebersättigt von leerem Ohrengeklingel und äußerer Effecthascherei scheint man sich nach einer einfachen, gesunden, deutschen Kost zu sehnen. Die nationelle, solidere Geschmacksrichtung aller Kunstverständigen, deren Zahl zum Glück sehr im Zunehmen begriffen ist, wird den heilsamsten Einfluß auf die musikalischen Verhältnisse überhaupt ausüben und auch eine glücklichere Zeit für die deutsche Oper herbeiführen. — Betrachten wir zunächst die neuere deutsche Oper an und für sich. —

II.

Anforderungen an die neuere deutsche Oper.

Welche Bedingungen muß eine deutsche Oper erfüllen, um sich Eingang zu verschaffen und sich auf der Bühne zu erhalten? — Unendlich viele! Huldigt sie dem italienischen Geschmack, dieser ewigen Vermengung des Höchstpathetischen mit dem Allergewöhnlichsten, dieser sinnlichen Aufregung, die oft, wir leugnen es nicht, von höchst dramatischer Wirkung, die aber gleich ins Gemeine heruntersinkt, dieser großartigen Inconsequenz und Charakterlosigkeit bei einzelnen trefflichen Charakterzügen, so wird sie kein Glück machen, weil man sie vom deutschen Standpunkt aus beurtheilt, und von einem Deutschen mit Recht Besseres und zugleich dem deutschen Geiste mehr Entsprechendes verlangt. Huldigt sie dem vorherrschenden Instrumentale, wie es bei vielen Deutschen leider der Fall war und noch ist, daß man sie etwa eine „Pantomimische Symphonie" nennen könnte, so kann sie keinenfalls gefallen, weil dabei die Worte, ihr Sinn und ihr Verständniß untergehen. Ist sie französisch leichtfertig oder manierirt und geschraubt=piquant, oder vermischt sie alle Style, so daß sie wie eine bunte Jacke aussieht, so hält man dies im großen Publikum etwa nur noch für schön und originell, wenn sie in Paris das Tageslicht erblickte. Will sie durch unerwartete Effecte, grasse Scenen, Himmeleinsturz und Erdbeben ihr Glück machen, so wird sie ihren Zweck gänzlich verfehlen, weil man sich eben nicht mehr überraschen läßt. — Aber wie soll denn nun die neuere deutsche Oper sein? — Fassen wir zuerst die Anforderungen an ein Operngedicht näher ins Auge. —

III.

Anforderungen an einen deutschen Operntext.

Unsere junge deutsche Oper muß schon im Text so zu sagen ein ganz neues Gesicht bekommen, wenn sie gedeihen will, kein Gesicht, das Fratzen schneiden und zugleich lachen und weinen kann, und andere derartige Künste versteht, um den rohen Haufen zu unterhalten, sondern ein Gesicht, aus dessen Augen ein wirklicher Ausdruck und wirkliches Feuer strahlt, das deutsche Eigenthümlichkeit, Wahrheit, Adel und höhere sittliche Weihe auf der Stirn trägt. Es wäre zu wünschen, daß sich die besten neueren Dichter dafür interessiren könnten, ein musikalisches Drama zu schaffen, das, allen Unsinn, alle Leerheiten und Fadheiten verbannend, in logischer Folge und in würdiger Sprache sich bewegt, eine lebenskräftige Tendenz durchführt, und auf ächt deutschem Boden im Reich der Geschichte oder der deutschen Sage wurzelt. — Man sagt, die Franzosen verständen es, gute Librettos zu schreiben, das heißt: sie haben, so zu sagen, das Handwerk los, und eine gewisse Fertigkeit und Gewandtheit im Anordnen der Scenen, Geschick in pikanten Zusammenstellungen, Leichtigkeit in dem Zuschnitt von Arien, Duetten und größeren Ensembles. Dabei sind aber alle neueren Texte, fast ohne Ausnahme, voll von Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, und haben keine Tendenz, als oberflächlich zu unterhalten und verwöhnte Gaumen zu reizen. Das ist nichts für uns Deutsche, wenn auch schon Leichtigkeit und Gewandtheit für den Entwurf des Ganzen zu wünschen ist. — Man klagt bei unseren neueren deutschen Opern fast immer über schlechte Texte, und wirft ihnen dann in der Regel Langweiligkeit, Mangel an Interesse, Stillstand in der Handlung, schlechte Versification und eine allzu gewöhnliche Sprache vor. — Die beiden letzten Mängel, in Betreff der Sprache und des Versbaues, lassen sich noch am ersten ertragen, wenn nämlich die Musik sie vergessen macht, wie bei den Mozart'schen Opern. Der andere Mangel, eine Handlung ohne Interesse, läßt sich durch keine Musik bemänteln. Um die Langeweile zu verhüten, ist jedoch nicht nöthig, daß man die fremdartigsten Dinge unmittelbar auf einander folgen läßt, daß man z. B. eine Kirche durch einen

magischen Schlag in einen Tanzsaal verwandelt. Die Situationen aber, in welche die handelnden Personen gebracht werden, und diese Personen selbst müssen Interesse an und für sich haben durch lebendige Wahrheit und charakteristischen Ausdruck. Gleichartige Gefühlsergüsse in zwei oder mehreren auf einander folgenden Scenen oder allzu weites Ausspinnen derselben muß vermieden werden. — Der Operntext soll nicht aus einzelnen Bildern und bunten Lappen bestehen, die aus der Geschichte, der Sagenwelt oder irgend einem Romane oder Drama herausgerissen, und wieder mit schlauem Kunstgriffe und feiner Berechnung auf äußeren Effect zusammengefügt oder gar durch den Zufall zusammengewürfelt sind. Er soll ein Ganzes sein, in welchem die Handlung und die Charaktere sich logisch entwickeln und zum Abschluß kommen; ein Ganzes, das durch seinen inneren Werth, durch charakteristische Durchführung Interesse hat.

Manche Leute, darunter auch Dichter, sind mit dem Vorurtheil behaftet, ein Operntext sei keine Aufgabe für einen wirklichen Dichter, und das aus dem Grunde, weil sie nur eine Zeichnung in scharfen Conturen liefern und dem Componisten die Ausführung mit Farben überlassen sollen, oder auch weil sie namentlich an den Mozart'schen Opern den Beleg gefunden zu haben glauben, daß der Text schlecht sein müsse. Was die Operntexte Mozart's betrifft, so mögen sie in der Sprache und Ausführung im Einzelnen vieles zu wünschen übrig lassen und einem poetischen Gemüthe manches Aergerniß geben; man thut ihnen aber Unrecht, wenn man ihre Vorzüge, Interesse der Handlung und einen glücklichen Wurf in der ganzen Anordnung, übersieht. — Doch, gesetzt der Operntext sei nur wie eine Skizze, die Musik wie eine Ausführung derselben zu betrachten, wer will behaupten, eine genial hingeworfene Zeichnung oder Skizze sei keine würdige Aufgabe für einen Künstler überhaupt und den Dichter insbesondere. Wenn zwei Componisten etwa mit einander ausmachten, der eine solle die Skizzen und Themas liefern, der andere die Ausführung derselben übernehmen, wem wird es einfallen, dem ersten zu sagen, sein Theil sei keine würdige Aufgabe für einen wirklichen Componisten? Was wird der zweite mit unbedeutenden Skizzen anfangen können? Wird er sich angeregt fühlen zu einer interessanten Bearbeitung, wenn die Grundlage, auf die er baut, eine unerquickliche ist? — Ein Operntext ist aber mehr, als eine Skizze, ist mehr, als ein äußerer Rahmen. Der Dichter hat Gelegenheit, seine Charaktere zu entwickeln und auszuführen, wohl nicht in dem Grade der Ausdehnung und Ausbreitung, wie im Drama, aber in desto großartigeren Zügen. Jedenfalls hat er eben so viel Gelegenheit, hier wie dort, zu lyrischen Ergüssen und einer interessanten Durchführung der Handlung. —

Die Handlung der Oper muß möglichst einfach sein. Darunter ist jedoch nicht zu verstehen, daß alles auf flacher Hand liegen, daß man alles schon im Voraus kommen sehen soll; das würde sehr langweilig sein. Die Situationen sollen interessant sein und jeder Gefühlserguß soll durch die Situation motivirt erscheinen. Daher keine Arien, Duette und dergleichen ausgeführte Einzelnheiten, wenn sie nicht bedingt sind. Da aber eine Oper nicht wohl ohne solche ausgeführte Einzelnheiten, Licht- oder Ruhepunkte bestehen kann, muß der Dichter dafür sorgen, daß sie stets motivirt erscheinen, und nicht da sind, nur ihrer selbst willen oder diesem oder jenem Sänger zu Gefallen, den man ursprünglich für die Partie im Auge hat. — Besondere Rücksicht bei der ganzen Anlage und Ausführung eines Operntextes verlangt noch das Recitativ und der Chor. Das Recitativ bedingt vorzugsweise eine edle Haltung, eine würdige, poetische und bündige Sprache. Die Culminationspunkte der Handlung und der Gefühlsergüsse sind außer Einleitung, weiterer Ausführung und Verbindung von Scenen für das Recitativ hauptsächlich angemessen. Hier tritt die Dichtung in den Vordergrund, und ein schlechter Text wird hier durch jede musikalische Bearbeitung noch auffallender. — Gute, wirkungsvolle und interessante Recitative finden sich namentlich in den Texten zu den Opern Gluck's, im Rossini'schen Tell, in seiner Belagerung von Korinth und der Spontini'schen Vestalin. — Was den Chor betrifft, so bedingt er schon in der ganzen Anlage eine besondere Berücksichtigung. Das Volk oder irgend eine größere Gesammtheit, die hier mit in die Handlung gebracht wird, soll keine willenlose, unmündige Masse sein; der Chor nehme an der Handlung wirklichen Antheil, er soll nicht blos zuschauen, nicht zwecklos auf der Bühne erscheinen und wieder verschwinden, nicht als bloßer Nachtreter, Nachbeter und Accompagnateur irgend einer Solopartie benutzt und nicht wie die Statisten im Drama behandelt werden. Die Sprache, die ein Operntext führt, möge poetisch sein, je poetischer, desto besser, aber sie sei nicht schwülstig und sehe auch keiner philosophischen Abhandlung ähnlich. Die Gedanken, die bei musikalischer Behandlung dem Zuhörer noch verständlich erscheinen sollen, müssen einfach sein, die Sätze nicht zu lang, das Versmaaß rhythmisch faßlich, nicht schwerfällig und ge-

schraubt. Die Rhythmen möglichst verschieden und der jedesmaligen Situation und Stimmung der Handelnden entsprechend. — Doch genug vom Dichter. Gehen wir zum Componisten über. —

(Schluß folgt.)

Für die Orgel.

M. G. Fischer, Op. 4. Vierundzwanzig Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Studium und zum gottesdienstlichen Gebrauche. Vierte verbesserte Ausgabe, durchgesehen u. herausgegeben von G. W. Körner. Heft 1 u. 2, à 15 Sgr.

Die meisten dieser Orgelstücke sind „Vorspiele" überschrieben, zwei davon sind wirkliche Choralvorspiele, d. h. Vorspiele mit eingewebter Choralmelodie, auch befinden sich noch in dieser Sammlung zwei sogenannte Nachspiele (in C-Moll und D-Moll). Bei gegenwärtigem Ueberblick dieser Orgelsachen erinnerte sich Ref. der mancherlei Freuden, welche ihm vor mehr als fünfundzwanzig Jahren das Bekanntwerden damit verursachte. Die erste Ausgabe davon erschien im Jahre 1802 in Hoch-Folio, noch den alten Notentypendruck auf grauem Papier zeigend, und war in den letzten Jahrzehnten völlig vergriffen, — vorliegende schönere und neue Ausgabe (auf dem Titel steht die vierte bemerkt) erscheint dagegen in Großquart mit sauberem Zinnstich auf weißem Papier. Obwohl manche Schwierigkeiten bei der Ausführung sich zeigen, so sind diese doch mit einigem Fleiße zu bewältigen; zudem wiederholt man ja bekanntlich auch dasjenige gern, was man überhaupt gern spielt, und somit dürfen diese vierundzwanzig Orgelstücke in keinem weiter vorgeschrittenen Orgelunterrichte fehlen. Dem Hrn. Verleger gebührt daher von Seiten des Publikums eine dankbare Anerkennung; nicht umhin können wir indeß, mehrere Druckfehler in vorliegender „verbesserter" Ausgabe zu rügen.

M. G. Fischer, Op. 17. Sechs Original-Fugen, zur Beförderung des wahren Orgelspiels componirt. Herausgegeben von G. W. Körner. (Neuntes Werk für Orgel.) Pr. 10 Sgr.

Sind sowohl ihrer inneren Construction als auch ihrer größeren Kürze nach mehr Fughetten als wirkliche Fugen. Ungeachtet Ref. nach den vorigen 24 Orgelstücken mit einiger Erwartung an die Durchnahme des Vorliegenden ging, so fand er sich gerade um so weniger befriedigt, indem er sogar auf mancherlei Mängel stieß, welche nur die Folge von Erfahrungslosigkeit oder zu ungebundener Freiheit sind, und nicht mit Unrecht — Schülerarbeiten genannt werden. Um so mehr glaubte Ref. als Opuszahl eine bescheidene 1 zu erblicken, fand aber zu seinem Erstaunen Nr. 17, mit der Ueberschrift: „Zur Beförderung des wahren Orgelspiels componirt". Eine rühmliche Ausnahme macht Fuge Nr. 6, worüber Ref. auch schon früher (in einer Rec. über das von Körner herausgegebene Präludienbuch, N. Ztsch. Bd. 25, Nr. 24) gesprochen hat, und nächst dieser allenfalls Nr. 1.

G. W. Körner, Der vollkommene Organist, oder Mustersammlung der verschiedenartigsten Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit, zur Beförderung eines höheren Studiums der Orgelmusik ꝛc. II. Band, 1. u. 2. Heft.

Nr. 1. Choralvorspiel mit eingewebter Melodie über: Was Gott thut, das ist wohlgethan, von J. G. Töpfer. Eine den Cantus firmus (hier der Tenorstimme zugetheilt) umspielende, durch einen scharfen Rhythmus sich ausprägende Figur bildet gleich anfangs das Thema, wonach erst auf der zweiten Hälfte des 9ten Tactes der Choral erscheint, dessen einzelne Strophen gerade wie beim Kirchengesang, unterbrochen und mit dem dreistimmigen Zwischenspiel abgewechselt werden. Gegen den bis zu Ende ruhig und gemessen fortschreitenden Cantus firmus contrastirt auf sehr angenehme Weise die bewegte Begleitung. Das Ganze ist, wie nicht anders vom Componisten zu erwarten steht, sorgfältig und schön gearbeitet, und dabei nicht schwer auszuführen.

Nr. 2. Fuge in H-Moll, von G. F. Händel (die vierte aus den in London erschienenen sechs Fugen). „Ex ungue leonem". Doch ist bei aller Verehrung und Pietät für den unsterblichen Händel zu verwundern, wie derselbe sich in der Stimmenführung Freiheiten erlauben konnte, die man sonst am wenigsten von diesem Meister selbst, wie von der Zeit überhaupt, worin er lebte, zu erwarten gewohnt ist. — Ref. meint das plötzliche Untergehen oder Verschwinden einer Stimme, so wie das jähe Auf- und Untertauchen einer fünfstimmigen Harmonie im gewöhnlichen vierstimmigen Satze. Zu beiden finden sich in dieser Fuge Belege: Tact 26—27, wie 61—62; im 77sten geht der Alt ab, sogar ohne die Lösung seiner Septime zu berücksichtigen. (Zwischen Tact 126—127 zeigt sich eine merkwürdige Octavenfolge in den Außenstimmen). Endlich ist der 17te Tact vom Schluß blos auf dem ersten Viertel und noch der ganze 14te und resp. 13te Tact fünfstimmig.

Nr. 3. Praeludium et Fuga, von Ch. G. Höpner (Organisten an der Kreuzkirche zu Dresden), ist mit Fleiß gemacht und entwickelt, neben melodischem Fluß, zugleich (insbesondere in der Fuge) die Kunst, die aber hier ganz natürlich, durchaus nicht gesucht und berechnet, wie in so manchen anderen Fugen erscheint. Das Ganze umfaßt sechs Seiten, spielt sich nicht zu schwer und dürfte aus dieser doppelten Hinsicht manchem Orgelvirtuosen ein recht willkommenes Material zum Concertvortrag darbieten. Etwas herbe klingt vom più mosso der Fuge Tact 14, was der Vf. gewiß auch geändert haben würde, wenn ihn nicht der thematische Eintritt des Altes nach dem Tenor hierzu genöthigt hätte.

Nr. 4. Toccata et Fuga, von J. E. Eberlin. Ein altes Tonstück von gutem Schrot und Korn, welches dabei manchmal etwas wunderlich sowohl in der Form erscheint als auch in der Harmonie, in welcher letzteren so manche Curiositäten und Freiheiten sich zeigen, namentlich gleich im Anfange. Außerdem begegnet man Schusterflecken, Querständen, auch Quinten- und Octavenparallelen. — Die Fuge verdient ihrer Arbeit nach besonders hervorgehoben zu werden. Nachdem das Thema sich in dem Raume von 26 Tacten dem Gehör vorgeführt hat, tritt plötzlich im 27sten Tact ein zweites Thema in den vier Stimmen nach einander auf, welches, von seinem Anfang an, sich 13 Takte bis zu einer Fermate fortspinnend, hier mit dem ersten Thema zusammentritt. Zugleich gewähren zwei aus dem Hauptthema gezogene Figuren (die eine chromatisch, die andere diatonisch) sowohl als Gegen- wie auch als Zwischenharmonie gebraucht, eine sehr angenehme Abwechselung.

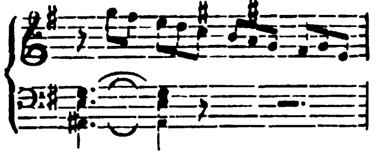
Nr. 5. Praeludium et Fuga (nach einer Handschrift von Kittel, bis jetzt ungedruckt), von J. Seb. Bach. Eine gewaltige Löwenklaue kündigt wieder einen König an, dem Alles unterthan ist, der mit seiner Kraft Alles kann, was er will. — Nr. 2 zeigte auch einen — Löwen, doch tritt dieser Händel'sche in dem Orgel-Terrain nicht so mächtig, so ehrfurchtgebietend-majestätisch auf, als dieser Bachische. Das Präludium F-Moll ist wie gewöhnlich bei Bach eine Art freier Phantasie, wogegen aber die strengere Gebundenheit der nachfolgenden Fuge desto schärfer hervortritt. Am Ende seiner Präludien scheint Bach zu lieben, nach einer Fermate eine blos melodische Folge in sehr kurzen Tönen auftreten zu lassen. Auch hier findet sich wieder eine solche in Zweiunddreißigtheilnoten. — Die Fuge in F-Moll ist grandios, sowohl als polyphonisch-fünfstimmige, als auch in Hinsicht ihrer Bearbeitung und ihres Charakters. Ungeachtet dessen ist die Ausführung nicht so schwer, als man vielleicht erwarten dürfte. Dem Umfange nach umfaßt das Präludium drei, und die Fuge vier Seiten; trotz dieser Länge noch immer zu kurz das Ganze für den Zuhörer, der des großen Meisters Klängen zu folgen versteht! Ein zwar auffälliger, jedoch leicht zu verbessernder Druckfehler zeigt sich Seite 23, Zeile 4, Tact 2 in der Harmonie $\begin{smallmatrix} f & e \\ as & as \\ c & b \end{smallmatrix}$, wo das zweite as der Mittelstimme sich in g verwandeln muß, wie es auch gleich nachher aus der Nachahmung dieser Stelle klar wird. Außerdem befindet sich eine merkwürdige Stelle im 11ten Tact der Fuge, ebenfalls in dieser Mittelstimme:



Wenn hier wirklich in der Achtelstelle das f von Bach geschrieben, und kein Schreibe- oder Druckfehler ist, (wofür eigentlich das fortdauernde e zu setzen wäre), so ist freilich gegen eine solche Bachisch-geniale Freiheit nichts weiter einzuwenden.

G. W. Körner, Der vollkommene Organist. Zweiter Band, in 4 Heften. Heft 3 u. 4. Nr. 3, Präludium und Fuge, von Gustav Siebeck. Nr. 4, J. L. Krebs, Praeludio con Fuga.

Ersteres ist mehr in Phantasie- oder auch Capricenform gehalten. Im Zwölfachtel-Tact fangen gleich Thema und Contrasubject an, jenes in gehaltenen, dieses in bewegteren Tönen. (Die ersten vier Töne des Themas liegen der nachfolgenden, im Zweivierteltact geschriebenen Fuge wiederum zu Grunde). Nachdem beide sich genugsam vorgeführt haben, wechselt mit dem Contrasubject eine andere Figur (in derselben Bewegung geschrieben), gegen welche sich sogar noch eine dritte, mit Pausen unterbrochene, stellt, die einen angenehmen Contrast zur vorhergehenden bildet. So reiht sich Eins zum Anderen, unvermerkt entsteht wiederum eine neue Form, bis nach vollendeter Modulation sich wieder der Anfang geltend macht, woran sich sodann der Schluß knüpft. Hieraus ist schon die Gewandtheit des Vfs. in der Bearbeitung ersichtlich. Mit einer melodischen Stelle konnte sich jedoch Ref. als an zwei Orten nicht auf die unterliegende Harmonie bezüglich, befreunden; es ist dies der dem Orgelpunkt auf der E-Moll Dominante vorangehende Tact, wo die darüber bemerkten Kreuze nothwendig in Wirksamkeit treten müssen:



Die Fuge stellt sich gleich mit einem Contrasubject auf, dem im 18ten Tacte schon wieder ein neues und zweites folgt. Das Genannte (rhythmisch ähnlich dem Contrasubject in Graun's Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen x.) erscheint mit folgendem harmonischen Zusatz:



wo es an dieser, wie an der kurz vorhergehenden Stelle gerathener erscheint, um nicht der kleinen Septime Gewalt anzuthun, die erste in halben Noten auftretende Terz in ganze Noten umzuschreiben. — Noch ein Drittes zeigt sich im 31sten Tacte. Hinsichtlich der Modulation klingt S. 53, Tact 3 der Abfall von E=Dur nach A, so wie der hiervon nach D zu unerwartet und forcirt. Eben so unmotivirt ist der Orgelpunkt des Basses auf dem Tone d, man ahnt erst am Ende, was hier hat vorgehen sollen. Auch vermißte Ref. auf diesem Kampfplatz, wo sich die thematischen Helden wacker herumtummeln sollen, drei davon; das dritte Gegenthema ist nur in den Schranken erschienen, doch es verläßt diese sogleich, vielleicht nicht ohne Verachtung und Groll, da es sich vergebens nach den andern Kämpen umgeschaut hat. Die Wiedereinlenkung in die Haupttonart ist modulatorisch eben wieder so unmotivirt und unklar, als schon vorhin erwähnt. Mehr Anlage und Glück als in der Fuge offenbart überhaupt der Vf. in der Phantasie, deren viel freieres Element oder Ungebundenheit ihm mehr zuzusagen scheint, als das den strengeren Formen und Regeln Sichunterwerfen, das die Fuge nun einmal mit sich bringt, — denn man sieht auch dieser Fuge das berechnete Skelett, die etwas gemachte thematische Bearbeitung an, weniger die frei entstandene.

Heft 4: J. L. Krebs, Pr(a)eludio con Fuga in A=Moll (Manuscript). Der Componist erscheint zunächst im Präludium (das nicht mehr als fünf volle Seiten lang) in der Rococco=Galla seiner Zeit, d. h. mit Allonge=Perücke oder auch höchst respectablem Zopf. Auf dem Grundton A im Pedal basirt, zieht sich in den beiden Oberstimmen eine in 27 Tacten lang und breit ausgedehnte Sechzehntheil=Figur, in welcher man hier und da auch auf mancherlei harmonische Sonderbarkeiten stößt: $\frac{e}{gis}$ $\frac{g}{h}$, $\frac{a}{c}$ $\frac{cis}{e}$, $\frac{e}{g}$ $\frac{gis}{h}$. Referent ist ein großer Verehrer der Orgelpunkte, die sowohl einen ästhetischen Contrast von Ruhe und Bewegung, als auch harmonisch und thematisch betrachtet einen neuen und besonderen Reiz zu entfalten vermögen, allein dieser Orgelpunkt ist matt und schläfrig. In Zeile 4, vom 4ten Tact an, dehnt sich, pedale solo, die vorige Sechzehntheilfigur durch 26 Tacte hindurch. Nun folgt 26 Tacte lang wieder so ein Orgelpunkt auf dem großen C des Pedals. Auch nach diesem thut wiederum die Abwechselung der thematischen Figur in den Mittelstimmen recht wohl. Eine breite polyphonische Harmonie (manchmal sechsstimmig erscheinend) muß nothwendig auf der Orgel einen glänzenden Effect machen, auch wird das Mißfallen am Sonderbaren und zu Alterthümlichen endlich doch vom Genius überwogen, der nun fast wie zum Spott und Hohn des Zuhörers, und scheinbar wie nach einem blos verstellten Schlummer, auf einmal seine Flügel regt. Oder auch: der Componist fühlte sich selbst durch die Form zu sehr befangen und belästigt, welche er durch einen plötzlichen Aufschwung des Geistes zerbricht.

Nun die Fuge (für das volle Werk) auf sechs Seiten. Ist jedenfalls auch zu lang, und konnte vom Verleger, unbeschadet der Pietät für den Componisten, recht wohl gekürzt werden. Hierher gehören namentlich die keineswegs mit der Fuge in Beziehung stehenden Episoden (3te Seite der Fuge), die höchst triviale Tonleiterstelle von acht Tacten zugleich mit dem garstigen Schusterfleck=Gepräge, ferner die sich unmittelbar anschließende siebzehntaktige, nichtssagende und sich wiederholende Figur, mehr clavier= als orgelgemäß, mit dem Eingreifen der linken Hand in die rechte x. Die Fuge verliert dadurch offenbar an Einheit, wird zerstückelt, hört auf ein Ganzes zu sein.

Dessau. Louis Kindscher.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

N. W. Gade, Op. 14. Nr. 3. Ouverture, arrangirt für Pfte. zu 4 Händen. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

Opern im Clavierauszug.

A. Lortzing, Zum Groß-Admiral. Komische Oper in 3 Acten. Breitk. u. Härtel. Vollständiger Clavierauszug, 7 Thlr.

F. Kücken, Der Prätendent. Romantisch-komische Oper in 3 Acten von C. P. Berger. Kistner. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten, 12 Thlr.

— —, Ouverture zum „Prätendent" für Pfte. zu 4 Händen. Ebend. 25 Ngr.

F. v. Flotow, Martha, romantisch-komische Oper in 4 Acten von Friedrich. Wien, Müller. Clavierauszug vom Componisten, 15 Fl. Die einzelnen Nummern, Nr. 1—21, à 24 Kr. bis 3 Fl. Clavierauszug ohne Text von C. Czerny, 8 Fl. 30 Kr.

Für Männerchor.

R. Schumann, Op. 62. Der Eidgenossen Nachtwache, von Eichendorff, Freiheitslied von Rückert, Schlachtgesang von Klopstock. Whistling. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. 5 Ngr.

Wird besprochen.

Für Orchester.

N. W. Gade, Op. 15. Nr. 3. Symphonie, in A-Moll. Breitk. u. Härtel. Partitur 5 Thlr., Stimmen 6 Thlr.

Kirchenmusik.

G. Bergt, Die christlichen Feste. Leicht ausführbare Kirchenmusiken. Heft 6. Cantate zum Kirchweihfeste für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orchester. Meissen, Goedsche. 1 Thlr. 5 Ngr.

C. Geißler, Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für 4stimmigen Männergesang bearbeitet. Ebend. Heft 2, 3. 18 Ngr.

Al. Stradella, Kirchen-Arie für eine Stimme mit Pfte. Componirt 1667. Kistner. 10 Ngr.

Für die Orgel.

G. W. Körner, Op. 10. Der angehende Organist. Sammlung von leichten und kurzen Orgelstücken und Chorälen in einer vom Leichten zum Schweren fortschreitenden Stufenfolge. 4te ganz umgearbeitete Auflage. Friedlein u. Hirsch. Subscriptionspr. 2 Thlr. 7½ Ngr.

L. E. Trutschel, Op. 14. Vorspiele für die Orgel. 5tes Heft der Orgelstücke. Hagemann und Topp. 1 Thlr. 5 Sgr.

Werden besprochen.

Bücher.

K. Mörike, Maximen beim Musikunterricht mit eingestreuten, bis jetzt noch ungedruckten Gedanken Karl Maria von Weber's, herausgegeben von dessen Schüler 2c. Stuttgart, Karl Göpel, 1848. 15 Ngr.

Also ein Buch für Musiklehrer zunächst. Wir waren einigermaßen neugierig auf die „bisher ungedruckten Gedanken Weber's", fanden aber bald, daß Hr. Karl Mörike entweder eine sehr schlechte Auswahl getroffen, oder im Erfinden eigener Ideen nicht sehr glücklich gewesen. Mit einem Worte, das Buch ist sehr langweilig, und wir bedauern die Musiklehrer von Herzen, die nicht sogleich merken, daß dasselbe gar keine künstlerische Tendenz hat. Es wird darin fast fortwährend moralisirt und Sittlichkeit gepredigt, und wie es sehr zu loben sei, wenn man gegen Fürst und Obrigkeit Gehorsam zeige und überhaupt die Ruhe liebe. Sie werden sich jedenfalls einen Orden verdienen, Hr. M., oder haben Sie vielleicht Aussicht, Polizeidirector zu werden? Einem Dilettanten verzeiht man allenfalls solche unerhörte Flachheit in Kunstansichten, wenn aber ein Musiker, der Hr. M. doch wohl sein will, unsere größten Meister nicht kennt, und einen größten darunter, nämlich Beethoven, sogar mit Geringschätzung behandelt, so muß man darüber erstaunen. Hier nur Ein Citat. Seite 94 findet sich Folgendes: „Weigl, der durch die Töne seiner „Schweizerfamilie" die Herzen aller Hörer, man kann sagen durch das ganze gebildete Europa, von Cadix bis St. Petersburg in Entzücken versetzt hat, gerieth schon vor seinem Tode beinahe in undankbare Vergessenheit. Seine Asche ruht auf einem der Kirchhöfe Wiens, das Grab, nach den Zeitungsberichten, durch nichts Besonderes bezeichnet und vielleicht in Jahr und Tag nicht mehr gekannt. Einem anderen Tonkünstler, dem wir zwar das Prädicat der Größe nicht absprechen wollen (sehr gütig, Hr. M.!), von dessen meisten Werken sich aber in Wahrheit sagen läßt: sie sind nie populär geworden, und werden nie populär werden, wurde neuerlich in einer Stadt am Rhein ein großartiges Denkmal gesetzt. Aber eine schönere Zeit, wir wiederholen es, wird

kommen, wo eine gerechtere Nachwelt Weigl's (und wohl noch anderer, ehemals geliebter Meister) schöne, anmuthsvolle Melodien wieder hervorsuchen und mit Liebe singen wird, wenn die eherne Bildsäule vielleicht schon mit Rost überzogen und das dem Helden derselben gestiftete Album (welches unter einigem Guten viel Mittelmäßiges enthält) den Weg alles Fleisches gegangen ist. — Blühen doch jetzt schon die Melodien der „Schweizerfamilie", auf die naturfrischen Beete des ländlichen Stilllebens versetzt, wieder in verjüngtem Reiz!"

So Hr. Karl Mörike. Wir wollen ihm unser Beileid nicht vorenthalten, beneiden ihn jedoch nicht um das würtemberger Paradies, in welchem die „Schweizerfamilie" blüht. Außerdem bemerken wir ihm noch, daß von den meisten Musikern in Norddeutschland ein gewisser Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart und sogar Beethoven geachtet werden als die größten Künstler, welche je gelebt haben, und ein Musiker, welcher diese Künstler nicht allen anderen voranstellt, ist keiner.

E. Schefter.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 28. Den 4. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beiträge zur Kunstwissenschaft.

(Fortsetzung.)

Wie erkenne ich denn das Rechte? Wenn Alles recht sein kann, so wirst du zunächst alles kennen und können müssen. Das heißt aber: du mußt wissen, wie vielerlei Rhythmen es giebt, was das Charakteristische an ihnen ist, und mußt sie sämmtlich in deiner Gewalt haben. Gut, das habe ich gethan, ich will dir in jeder Tactart auf der Stelle ein Stück machen, wobei an dem Rhythmus nichts auszusetzen sein wird, aber sage mir nun auch dein Geheimniß, wie ich an der rechten Stelle auch den rechten Gebrauch mache? Hier habe ich ein Recitativ. Ich sehe ein, daß die ganze Situation eine so bewegte ist, daß die mannichfachsten Combinationen eintreten werden. Wie soll ich hier verfahren? Zweierlei kann der Compositionslehrer antworten: entweder er räth, nur frisch weg zu schaffen, und ist es geschehen, zu prüfen, ob das Angemessene vorhanden sei oder nicht; oder er legt die Situation auseinander und zeigt unter Beibringung von Gründen, wie er es machen würde. Thut er das erstere, so entsteht sogleich der Einwurf, welches denn nun der Prüfstein sei, an dem das Geschaffene zu erproben sei; thut er das letztere, und ist der Schüler gläubig, so wird dieser ihm sagen: wohl so werd' ich es machen. Nein, so ist es nicht gemeint, wird der Lehrer entgegnen, ich habe dir freilich gezeigt, wie und warum ich es so machen würde, du kannst es auch anders machen. Anders? Nun ja, es giebt ja außer der meinigen noch andere Auffassungen des Gegenstandes. Worauf beruhen diese nun aber, als auf der inneren, unmittelbaren, productiven Anschauung? Und in beiden Fällen ist am Ende mit wenig oder viel Worten, direct oder auf gelehrten und sogenannt geistreichen Umwegen der Schüler auf die Unmittelbarkeit seiner Natur hingewiesen.

Ganz auf dasselbe läuft es mit der Harmonie und Melodie hinaus. Sprechen wir zunächst von ersterer.

Es giebt gewisse Regeln über das Setzen der Bässe, das Fortschreiten der Harmonie &c. Der Schüler hat fehlerfrei schreiben gelernt. Wie steht es nun um die Anwendung. Wenden wir uns zunächst zum einfachen vierstimmigen Satze. Marx läßt ihn hauptsächlich üben am Choral. Wenn er nun einmal dringend auffordert, sich recht in den Inhalt des Liedes zu vertiefen, und wenn es innerlich lebendig geworden, die angemessene Harmonie zu setzen, so lehrt er über das wie hierbei eigentlich gar nichts, sondern appellirt an die künstlerische Natur im Menschen. Ist die nicht da, so wird jede derartige Aufforderung fruchtlos bleiben. Anderseits weißt er auf das Studium der großen Meister hin, also wieder auf unmittelbare Anschauung, die übrigens nur belebend wirken soll, ohne die Eigenthümlichkeit des Geistes zu unterdrücken. Endlich aber, und hier wäre es, wo von einem Machen-Lehren die Rede sein könnte, spricht er allerwegs viel von der Bedeutung der einzelnen Intervalle, warum hier die Sexte, hier die Septime gebraucht werden müsse &c. Das hört sich recht schön

an, nur werden sich darüber doch keine objectiven Gesetze geben lassen. Abgesehen von der Feststellung der Bedeutung der Intervalle, die, wenn sie im Allgemeinen vorgenommen wird, jedenfalls so allgemein ausfallen muß, daß sich für ihre Anwendung in bestimmten Fällen wenig entnehmen lassen wird; — sie sind eben so wenig ins Einzelne hinein zu fixiren, wie die Farben (das Colorit) in der Malerei, — tritt hier dem Schüler erst recht klar und offen entgegen, daß eben Alles das Rechte sein könne, daß wohl dann und wann diese oder jene Bedeutung des Intervalls sich geltend mache, daß aber eben so oft, und öfter dies keineswegs der Fall sei, daß sogar entgegengesetzte Bedeutungen sich finden, und noch häufiger das Intervall nur in seiner Verbindung mit einer ganzen Reihe in Betracht komme, an sich aber wenig sagen wolle. Es ist wohl unnöthig, dies erst durch Beispiele zu belegen; wem nicht gleich die Sache einleuchten sollte, schlage nur irgend eine Sammlung z. B. Bach'scher Choräle auf, und er wird in den ersten vier Bearbeitungen bereits die ausreichendsten Belege finden. Ein schlimmer Umstand aber ist es, wenn der Schüler sich an die, dem Intervall zugeschriebene Bedeutung hält, denn abgesehen von den unzähligen Widersprüchen, in die er dann zwischen der fixirten Bedeutung und der abweichenden, ja widersprechenden in vielen Kunstwerken gerathen muß, wird er sich nun bestreben, diesen vorgefaßten Meinungen gemäß zu componiren, und der trübseligsten Reflexion anheimfallen. Auch halte man diese Ansicht nicht für übertrieben; dem Vf. sind Componisten der letzteren Art mehrfach vorgekommen. Eben so unrecht würde es sein, deswegen darauf keine Bedeutung zu legen, weil das ächte Talent doch sich Bahn brechen und gesund erhalten werde. Denn die übergroße Mehrzahl der Talente ist keineswegs vor Verbildung geschützt, namentlich jetzt, wo man mit Abstractionen Alles gethan zu haben meint, und gerade diese mittelmäßigen Talente stehen zunächst als Vermittler der Kunst und des Volkes da, so daß, wenn auch an ihren Productionen nicht allzuviel gelegen sein mag, doch ihr schädlicher Einfluß ein sehr bedeutender sein kann. —

Sehen wir endlich auf die Melodie, so findet sich das bereits Gerügte bei ihr in noch höherem Maßstabe vor. In Bezug der Bedeutung der Intervalle tritt hier in noch bedeutenderer Weise das hervor, was in harmonischer Beziehung so eben geltend gemacht worden ist. Während bei letzterer die Melodie bereits vorhanden ist, müßte nun auch diese, die eigentliche Seele des Kunstwerkes, construirt werden. Das gänzlich Verkehrte dieser Weise, und die klarste Einsicht darein, daß das wirkliche Kunstwerk wie die Pflanze aus dem Boden, so aus dem innersten Gemüth hervorwachsen, organisch wachsen müsse, giebt hier die Prüfung anerkannter Meisterwerke nach jenen vorgefaßten Ansichten. Nicht einmal das Allerallgemeinste von der Bedeutung der auf- und absteigenden Melodie wird sich bewähren, und unwillkührlich erinnert man sich des Satzes, daß Regeln nur der Ausnahmen wegen da sind.

Was soll denn nun aber gelehrt werden? Unseres Erachtens stellt sich der Sachlage nach Folgendes heraus:

Componiren kann man Niemand lehren; in diesem Sinne giebt es überhaupt keine Compositionslehre. Lehren läßt sich nur der technische Theil der Kunst, in praktischer wie in theoretischer Beziehung. Diese Lehre aber wendet sich zunächst an die Jugend, und zwar bei der Musik vorzugsweise an ein Lebensalter, welches der Reflexion wie der Speculation gleich unzugänglich ist. Die musikalische Natur spricht sich sehr früh aus, und nur in der unbefangenen Unmittelbarkeit des Lebens gelingt es, das Technische leicht und ungenirt sich anzueignen. Hier bedarf es also einer musikalischen Grammatik, dogmatisch hingestellte Regeln, an die der Schüler zu glauben hat, auch ohne Schwierigkeit glaubt. Ist vermöge dieser der Schüler über die eigentliche Schülerhaftigkeit hinweg, d. h. hat er richtig schreiben gelernt, so geschieht seine weitere Bildung am besten durch Hineinleben in die großen Meisterwerke, — nicht so, daß sie ihm erst mit einer geistreichen Brühe übergossen vorgesetzt werden, sondern erst nachdem er sie in sich erlebt hat, ist Raisonnement am Platze. Ist er wahrhafte Künstlernatur, so wird die Anschauung dieser Lebendigen sein eigenstes Leben erwecken und stärken, und die Regeln werden untergehen für ihn, denn sie sind nur Abstractionen vom Leben, die im wirklichen Leben wieder aufgehen müssen. — Erst nach dieser Bildung durch Katechismus und Beispiel kann die vernünftige, oder wenn man will, speculative Betrachtung der Kunst ihre Stelle finden. Diese aber ist nur begründet in der philosophischen Ergründung der Kunst im Allgemeinen, und deren wahrhaften Offenbarung und einzigen Verwirklichung in der Geschichte. Dies wäre die eigentliche Kunstwissenschaft, die bis jetzt noch gar nicht vorhanden ist; denn die einseitigen Speculationen der Philosophie und die gedankenlosen Aufhäufungen des historischen Materials sind dafür nur die ersten rohen Elemente. Ob aber diese gerade sehr für den eigentlichen Künstler sein wird, ist zu bezweifeln, er hat selbst zu viel lebendige Geschichte in sich, weil er sie macht.

Die hier aufgestellten Ansichten, die einerseits bereits öfter Angeführtes nothwendiger Weise wiederholen, anderseits eine ganz scharfe Trennung zwischen

Lehre und Wissenschaft des Gegenstandes fordern, indem jene nur den innewohnenden Geist des Künstlers erst durch das starre Gesetz regeln, dann durch lebensvolle Anschauung lebendig frei machen soll, letztere hingegen nur den Geist der Kunst, ihr Wesen umfassend darzustellen hat ohne alle Rücksicht, — scheinen uns aus der Natur des Gegenstandes hergenommen; und von diesem Standpunkt aus müssen wir gänzlich gegen die Marx'sche Compositionslehre protestiren. Diese Protestation hat jedoch insofern nichts auf sich, als die frühzeitig sich regende Künstlernatur darnach gar nicht gebildet werden kann. Marx hat es in seinem nächsten Wirkungskreise aber gar nicht mit solchen Naturen zu thun, vielmehr mit Leuten, die entweder die Technik schon ziemlich inne haben, oder über Musik hören wollen, wie man etwa auch ein Collegium über Anatomie besucht, der allgemeinen Bildung wegen. Bei seinen Vorträgen drang sich ihm so das Bedürfniß auf, die Sache möglichst begrifflich zu entwickeln, eben weil er schon reflectirende Menschen vor sich hatte. Und so entstand denn natürlicher Weise, da er keine wahrhafte Durchdringung des Gegenstandes durch den Gedanken vor sich hatte, dieser Zwitter zwischen Lehre und Wissenschaft. Daß Marx damit eine sehr tüchtige Vorarbeit für letztere gegeben, auch in der Lehre vielerlei Gutes im Einzelnen hat, wird Niemand leugnen wollen. Lernen kann der Musiker wie der musikalisch-gebildete Forscher daraus, aber Keiner wird ein Componist dadurch werden.

(Schluß folgt.)

Zeitschriften.

(Schluß.)

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für den deutschen Männergesang, redigirt von Jul. Otto und Jul. Schladebach in Dresden. Erster u. zweiter Jahrgang. Dritter Jahrg. Nr. 1 u. f. — Schleusingen, Conrad Glaser. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr. der Jahrgang.

Die Herausgeber dieser Blätter gründeten hiermit ein Organ, in welchem die Interessen des Männergesanges vertreten und die verschiedenen Bestrebungen auf diesem Gebiete durch ein einigendes Band zusammengefaßt werden sollen. Indem sie die Aufgabe des Männergesanges der Neuzeit richtig gefaßt haben, streben sie dahin, die einzelnen Vereine und ihre Bestrebungen unter einander zu vermitteln, und die Idee der Gemeinschaft dem Bewußtsein näher zu rücken. Die Richtung, das Princip haben sie bis jetzt consequent durchgeführt. Der Ernst, mit dem sie die Aufgabe zu lösen sich bemühen, verdient Anerkennung; er bürgt dafür, daß sie auch, fortschreitend mit den Interessen und Bedürfnissen der Neuzeit, diesem Gebiete des Gesanges die Richtungen und Wege anweisen, die ihm sein Bestehen und Gedeihen im Volksleben, das von jetzt an einen höheren Aufschwung zu nehmen beginnt, für die Dauer sichern.

Den meisten Umfang nehmen die Correspondenznachrichten und die Statistik über die verschiedenen Vereine, deren Gründung und Bestrebungen ein. Abhandlungen nach der theoretischen und praktischen Seite hin geben Winke und Andeutungen über das, was Männergesangvereinen ersprießlich ist. Die Beurtheilungen der verschiedenen Leistungen auf dem Gebiete der Männergesang-Compositionen sind bisher noch am wenigsten vertreten gewesen. Sie nehmen den geringsten Raum ein. Wenn wir uns mit der Haltung derselben einerseits einverstanden erklären, so möchten wir doch anderseits noch einen Punkt hervorheben, der Beachtung verdient. Es hat sich in neuerer Zeit mehrfach eine Richtung in dieser Compositionsgattung geltend gemacht, die dem Wesen des Männergesanges fremd bleiben muß, wenn er seine Aufgabe erfüllen will. Das instrumentale Element hat sich desselben bemächtigt und das vocale mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt. Die kunstvoll verschlungene Tonkletterei ist gegen die Art des Gesanges und verfehlt das Ziel, das der Männergesang verfolgen soll. Die Mittel, die ihm zu Gebote stehen, reichen nicht aus. Darum rufen wir: Einfachheit, als die Basis, auf der der Männergesang ruhen soll. Auch Mißgriffe in der Texteswahl müssen entschieden zurückgewiesen werden. Das subjective Element muß verschwinden. Individuelle Stimmungen von Männerchören gesungen, klingen wie Ironie auf dieselben. Schließlich wünschen wir noch diesen Blättern eine recht allgemeine Verbreitung, damit die wahre Bedeutung des Männergesanges denen in's Bewußtsein geführt werde, die bisher noch auf unsicheren Pfaden wandelnd, den eigentlichen Zielpunkt desselben verfehlten.

Dr. Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Aus **London** schreibt man: Drurylane Theater. Letzten Freitag, den 18ten Februar, war das Haus ungewöhnlich stark besucht; der Grund lag aber auch sehr nahe: es wurde nämlich zum Benefiz der beliebten Miß Miran „Figaro's Hochzeit" von Mozart gegeben. Es scheint, als ob die Engländer besonders empfänglich für die classische Mu-

fit unserer großen Meister seien, — wenigstens nahmen wir während der ganzen Saison nie eine so ungetheilte Aufmerksamkeit und einen solchen Enthusiasmus des Publikums wahr wie an diesem Abend. Nachdem die unter der umsichtigen Leitung des berühmten Hector Berlioz vortrefflich ausgeführte Ouvertüre von dem Publikum in tiefem Schweigen angehört worden, forderte ein enthusiastischer Beifall das vorzügliche Orchester zur Wiederholung derselben auf. In die Leistungen der einzelnen Darsteller wollen wir nicht weiter eingehen, wenige Worte mögen genügen. Die Aufführung kann im Ganzen eine gelungene und vollständige genannt werden. Die Hauptrollen waren folgendermaßen besetzt: Susanne, Miß Birch; die Gräfin, Mrs. J. Lea; der Graf, Mr. Weiß; Cherubino, Miß Miran; Figaro, Mr. Whitworth. Die Benefiziantin, Miß Miran, wurde bei ihrem Auftreten mit stürmischem Beifall begrüßt, der sich bei allen ihren Gesangspiecen wiederholte; eben so einstimmig war das Publikum in Anerkennung der Leistungen der übrigen Künstler. Miß Birch war eine recht gute Susanne und sang vortrefflich, auch Mrs. Lea war gut. Der Figaro des Mr. Whitworth war recht brav; besonders gut sang er die bekannte Arie: „Non piu andrai". Mr. Weiß war in der Rolle des Grafen befriedigend; doch scheint er uns in den tragischen Rollen besser an seinem Platze zu sein. Am Schlusse der Oper wurden die sämmtlichen eben genannten Darsteller hervorgerufen, und in einem darauf folgenden kleinen Concerte der Benefiziantin Miß Miran mehrere Bouquets zugeworfen. In einer Scene aus der „Somnambula" erfreuten Miß Birch und die HH. Revers und Whitworth das Publikum durch ihre vorzüglichen Leistungen. — Zum Schlusse kam noch das Ballet: „L'invitation à la fête", in welchem sich besonders Mlle. Fuoco auszeichnete. — Der Abend war sehr lang, wie gewöhnlich bei Benefizvorstellungen, und das Haus wurde erst nach ein Uhr geschlossen.

Herr Musikdirector **Markull** in Danzig schreibt uns: So eben lese ich in Nummer 20 Ihrer geschätzten Zeitschrift einen Correspondenz-Artikel aus Berlin, der sich über mein am 19ten Januar in Berlin aufgeführtes Oratorium in ziemlich absprechender Weise äußert. Ich müßte dieses Urtheil ruhig hinnehmen, wenn ich es als Organ der allgemeinen Stimmung für mein Werk betrachten könnte. Glücklicher Weise aber war der Erfolg des Werkes ein sehr günstiger beim großen Publikum sowohl, wie bei der Kritik, und es muß wohl zu meinen Gunsten sprechen, wenn die Berichte in der Allgemeinen Preußischen Zeitung, in der Vossischen, wie in der Spener'schen Zeitung sich fast übereinstimmend äußern und zwar mit überwiegendem Lobe meiner Composition. Ich erlaube mir Ihnen einige Einzelnheiten aus diesen Berichten mitzutheilen. So z. B. äußert sich die Kritik in der Allgemeinen Zeitung: „Das Werk enthält des Würdigen und Trefflichen jedenfalls in überwiegendem Maße. Das Streben nach charakteristischem Ausdruck leuchtet in der Musik überall durch und ist meist von glücklichem Erfolge gekrönt. Von den einzelnen auftretenden Personen sind namentlich der Held der Handlung, nächst diesem Andreas, ein Jünger Johannes, höchst consequent im Charakter durchgeführt, wie denn überhaupt die Behandlung der Singstimme den kundigen Musiker nicht verkennen läßt. Als eine besonders gelungene und anziehende Nummer des ersten Theiles müssen wir vor Allem die Arie des Johannes: „Sie hielten nicht an seinem Bunde" hervorheben, ein Musikstück, das ein warmes, ausdrucksvolles Colorit trägt, und von abgerundeter Form und trefflicher Wirkung ist." ꝛc. — Die Vossische Zeitung sagt unter Anderem: „Der Componist ist, das müssen wir ihm rühmend nachsagen, überall von edlen Kunstanschauungen ausgegangen: er verfolgt durchaus würdige Richtungen, auf einer Grundlage guten Wissens und herausgeübter Kräfte." —

Tagesgeschichte.

Neue Opern. Dessauer hat eine neue Oper: „Pasquita" vollendet, und sie wird noch im Laufe dieses Jahres in Wien aufgeführt werden.

Vermischtes.

Verdi erhielt für seine Oper: „der Corsar" vom Musikalienhändler Lucca 24,000 Frcs. Honorar.

Die Wiener Musikzeitung bringt ein censurfreies Wachtlied vom 15ten März 1848 von **Henry Litolff** und **Siegfried Kapper**.

In der Opera nationale zu **Paris** wurde schon am 5ten März eine Gelegenheitsoper: „les barricades" gegeben, die also in zehn Tagen gedichtet, componirt, einstudirt und aufgeführt war. Das Textbuch soll nicht viel werth sein, doch die Musik wird gelobt.

Graveur Resek in Wien hat eine Medaille zu Ehren der Sängerin **Jenny Lutzer** gemacht.

Dem Morgenblatt schreibt man aus London: **Lindsay Sloper** gab am 17ten Februar seine erste Soirée, die sehr besucht war, obgleich sein Programm noch keine Jahresneuigkeiten aufwies. Dieser junge Pianist, der jetzt eben seine zweite Saison beginnt, hat ein sehr schönes Talent und spielt mit ausgezeichnetem Geschmack. Er trug unter anderem ein Quartett von Mendelssohn vor, worin Hausmann ihn auf dem Violoncell begleitete, und das den rauschendsten Beifall fand. Miß Dolby sang einige hübsche Arien, unter anderem einen Gesang an den Frühling, componirt von Klingemann, dem Secretär der hannoverschen Gesandtschaft, der an Frische und Lieblichkeit alles übertraf, und dem Freunde Mendelssohn's Ehre macht!

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 29.

Achtundzwanzigster Band.

Den 8. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die neuere deutsche Oper.

(Schluß.)

IV.

Anforderungen an die Musik einer neuen deutschen Oper.

Wie soll die Musik einer neuen deutschen Oper sein? — Sie soll vor Allem deutsch, sie soll populär, rhythmisch belebt und melodiös sein, sie soll der Wahrheit huldigen, scenisch wirksam sein und ein Ganzes bilden! — Der deutsche Componist soll nicht seine deutsche Natur, das Gemüthliche, die zum deutschen Herzen sprechende Einfachheit und Natürlichkeit des Gefühls verleugnen. In italienisirten, äußerlich reizenden, innerlich leeren Melodieen soll er nicht die Popularität suchen, wohl aber in kernhaften, ausdrucksvollen Weisen, die zum Innersten des Herzens sprechen. Alles Unsinnige, alles Unpassende, alles Uebertriebene und Ueberladene soll er verbannen, nicht blos Musik machen, sondern auf's bezeichnendste den Gedanken des Dichters wiedergeben, treffend wahr, dabei einfach-ungeschminkt im Ausdruck. Gluck möge ihm hierin, wie noch in vielem Anderen, als Muster dienen. Der Dichter muß für Interesse der Handlung, für leidenschaftlich-bewegte und motivirte Situationen sorgen, der Componist soll sich nicht ausbreiten, wo die Handlung keinen Aufschub zuläßt; kurz und bestimmt gebe er den Gedanken des Dichters, verbanne alles Ueberflüssige, verleihe dem Ganzen durch Abwechselung und Mannichfaltigkeit in Rhythmus, Melodie, Harmonie und Instrumentation Reiz, und hauche ihm Geist, Humor und gesunde Lebenskraft ein. — Ein Ganzes sei sein Werk, Ein Styl herrsche darin, die einzelnen Stücke mögen abgerundet erscheinen und das Ganze eine ihm eigenthümliche, selbständige Haltung haben. Wie erlangt man aber diese? — Genie gehört dazu, eine neue Bahn zu brechen und einen total neuen Gesichtskreis, den man vorher nicht ahnte, zu eröffnen. Talent reicht aus, um einen gegebenen Gesichtskreis nach seiner eigenen Art zu modificiren, zu erweitern und eine ihm allein angehörende, selbständige Schöpfung in's Leben zu rufen. Nur mag das Talent nicht ängstlich rechts oder links anfragen: Wo ist der Effect zu Hause?! — Wie einst Ulysses ungefährdet den Sirenen entkam, so möge das Talent sich nicht bethören und umstricken lassen durch alles, wodurch Andere in dieser oder jener Situation, durch diese oder jene Zusammenstellung Wirkung gemacht. Der Componist möge seinen Dichter veranlassen, ähnliche Scenen mit ähnlichem Zuschnitt, wie schon vorhandene, allgemein-bekannte, als da sind: Revolutions-, Wolfsschluchtscenen, Sommernachtsträume, Scenen, in welchen Choral gesungen und dabei getanzt wird, gänzlich zu vermeiden, damit er um so sicherer den Sirenen der Reminiscenz entgehe. Die wahre Wirkung kommt nicht von außen, sie liegt in der eigenen Brust, und wenn sie da nicht zu finden, so ist es vergebliche Mühe, sie sonst wo zu suchen. Treffende Wahrheit, Lebensfrische, wirkliche Begeisterung, das

sind die wahren Effecte, die man aus der eigenen innersten Tiefe schöpfen muß. Vergebens alle Mühe, wenn diese Quelle nicht fließen will. — Wir setzen von jedem Componisten einer Oper voraus, daß er nicht blos Lieder zu componiren versteht, sondern daß er gründliche Compositionsstudien im Allgemeinen gemacht und der Technik Meister ist, daß er insbesondere das ganze musikalisch-dramatische Feld und was darauf geleistet worden, kennt, begriffen und in sich verarbeitet hat. Wir legen ihm daher nur noch drei gewichtige Punkte an's Herz, die bei jeder Kunstschöpfung, also auch bei jeder Composition nicht unberücksichtigt bleiben dürfen: Benutzung wirklicher Begeisterung zum Entwurf, verständige, umsichtige Ausarbeitung, und vorurtheilsfreie, von einem gebildeten Geschmack geleitete Selbstkritik zur Ausscheidung von allem Ueberflüssigen und Mangelhaften. Er möge diese Punkte um so mehr beherzigen, als er wissen muß, daß man ihn, als Deutschen, in Deutschland weit strenger kritisirt, daß an ihn bei weitem mehr Ansprüche gemacht werden, als an jeden Ausländer. —

Laßt ihr deutschen Componisten den Fremden ihre nationelle Eigenthümlichkeit, ihre sinnliche Leidenschaft, ihre piquante Leichtfüßigkeit und ihre glänzende Oberfläche, behaltet ihr dafür den gesunden, kräftigen Kern und die deutsche Gediegenheit, und bei aller Genialität, wenn ihr so glücklich seid, sie zu besitzen, vergeßt nicht, daß ihr Deutsche seid und für Deutsche dichtet!

V.

Aeußere Verhältnisse.

Betrachten wir nun mit besonderer Rücksicht auf die Oper unsere musikalischen Zustände, so fehlt im Allgemeinen Einheit. Jede Stadt hat ihren eigenen musikalischen Horizont, und nur die größten Sterne werden von allen deutschen Sternwarten erkannt, und in der Regel nur dann, wenn sie einige Jahre verblichen sind. — Einige Autoritäten behaupten zwar, es würde jeder Stern, so klein und so groß er sei, in Deutschland bemerkt, und ihm die gerechte und verdiente Anerkennung zu Theil; man sei auf's Trockene gekommen, sitze auf einer Sandbank fest, könne doch nicht immer das Alte wiederholen und sehne sich heiß nach gutem Neuem; es sei keine bessere Zeit, als gerade die jetzige für jeden Componisten, falls er nur Gutes leiste, zu unmittelbarer Anerkennung. Ach Gott, wie wenig gegründet scheint solche Annahme! Ja, könnte jeder Componist einen Totaleindruck von seinem Werke, wie er es gedacht und gefühlt, augenblicklich geben, wie es der Maler kann, hätte er nicht den guten Willen, das Eingehen und Verständniß derer nöthig, die sein Werk prüfen und empfehlen, und derer, die es ausführen sollen, dann wollten wir noch eher an die Möglichkeit einer unmittelbaren Anerkennung glauben, und doch eigentlich auch dann nur, wenn eine allgemeine Uniform eingeführt wäre, in der sich jedes Talent zeigen müßte, und das Urtheil sich im ersten Augenblicke nur darauf erstrecken würde, wie ein Jeder sich in dieser Uniform ausnähme.

Eine Schwierigkeit ist es, in Deutschland durchzudringen, zumal für einen Operncomponisten. Wir wollen gar nicht der Mühe gedenken, ein gutes Gedicht zu finden, obschon viele Dichter, zu Gunsten des Schauspiels, weder Neigung noch guten Willen für die Oper haben. Nehmen wir an, die Oper sei beendigt, und so glücklich gewesen, an irgend einem Theater nach vielen Bemühungen angenommen und etwa am Schlusse der Theatersaison gegeben zu werden. An wie wenigen Theatern sind aber die Mittel, der gute Wille und die Verhältnisse zusammen einer neuen Oper in dem Grade günstig, um sie so gut zu besetzen, so vortheilhaft auszustatten und so gründlich einzustudiren, daß sie einen nachhaltigen Erfolg erhalten kann. Sie fällt also durch — oder gesetzt auch, sie wird gut gegeben und gefällt, was für Schicksale erlebt sie? — Sie wird, weil eine deutsche, immer bei Seite geschoben oder hintangesetzt, und trotz einer guten Aufführung an einem Orte, an jedem anderen wieder nach ihrem Paß gefragt, um darin zu lesen: ob sie denn auch ganz gewiß eine Kassenoper sei. Nehmen wir aber auch an, sie wird überall gegeben, welchen materiellen Vortheil bringt sie dem Dichter, und dem Componisten? Keinen — außer vielen Auslagen! — Während in Frankreich und auch in Italien Dichter und Componisten, die glücklich mit ihren Werken waren, auch materiellen Nutzen davon hatten, hat Mozart in Deutschland für keine seiner unsterblichen Opern soviel bekommen, als etwa eine einigermaßen beliebte sterbliche Sängerin für einen einzigen Abend erhält. Wie viel bedeutende Summen werden von deutschen Theatern jährlich ausgegeben für Opern, die nichts für sich haben, als daß sie in Paris oder Italien gefallen haben, und daß einige äußere Reizmittel, die sie besitzen, volle Häuser versprechen. Sie werden aufgeführt und verschwinden bald wieder vom Repertoire, werden ad acta gelegt, weil sie dem Besseres verlangenden deutschen Publikum nicht mehr genügen. Wie hätten solche verschwendete Summen im Interesse deutscher Kunst besser benutzt werden kön-

nen. Wie viel Stadtvorstände unterstützen ihre städtischen Bühnen, wie viel kunstsinnige Fürsten ihre Hoftheater mit Tausenden und aber Tausenden, und nichts oder wenig wird für die einheimische Kunst gethan. Müssen wir uns nicht schämen vor allen anderen Völkern! Ueberall wird die deutsche Kunst obenan gestellt, und nun kommen die Fremden nach Deutschland, sie wollen deutsche Kunst auf deutschem Boden hören; sie können jedoch lange wandern von Stadt zu Stadt, von Theater zu Theater, bis ihnen der Zufall eine deutsche Oper vorführt. — Dürfen wir uns beklagen, wenn die Fremden, die mit dem deutschen Geiste sympathisirten, sich entrüstet wegwenden bei näherer Bekanntschaft unserer dürftigen Zustände?

Auch für unsere Sänger erwächst ein Nachtheil aus der Bevorzugung des Ausländischen. Italienische Sänger singen nur italienische Musik, französische Sänger nur französische; aber deutsche Sänger sollen in allen Gattungen zu Hause sein, und so kommt es denn sehr oft, daß sie in keiner recht zu Hause sind, am allerwenigsten in der deutschen. Es wird dahin kommen, daß wir am Ende keine Sänger mehr haben, die unsere classischen deutschen Opern singen können. Mußten wir doch schon von Einzelnen, die durch die Italiener verwöhnt waren, welche keinen Ton mehr singen konnten, ohne zu tremuliren, die Behauptung aussprechen hören: Mozart habe keine Melodie, und habe nicht verstanden, für den Gesang zu schreiben. Auch werden die Sänger durch französische und italienische Opern, bei denen es sehr oft nicht auf eine handvoll Noten mehr oder weniger ankommt, leicht verleitet, diesen Maßstab auf unsere einfachen, classischen deutschen Opern überzutragen, sie nicht mehr ungeändert in ihrer Reinheit zu lassen und — zu verbessern, wie sie glauben.

Von jeher ruhte ein Fluch auf unserer deutschen Oper, der sie nicht zur Entfaltung kommen ließ. Beweisen uns nicht Mozart, der seine meisten Opern in italienischer Sprache schrieb, Beethoven, dessen Fidelio anfänglich ausgezischt wurde, Gluck, der in Frankreich, und Händel, der in Italien und England seine Opern componirte, zur Genüge, daß selbst unsere größten Meister keinen Raum für ihre Kunst im Vaterland fanden, und genöthigt waren, in's Ausland zu wandern, um dort ihr Heil zu suchen und auch zu finden. — Es giebt Leute, die behaupten, der Künstler leiste nur Großes, wenn es ihm schlecht gehe und wenn er zu kämpfen habe. Etwas Wahres mag in dieser Behauptung liegen, aber sie paßt nicht blos auf die Künstler, sondern auf alle Menschen. Die Kunst jedoch kann nur gedeihen, wenn sie gefördert wird. Wir werden nie eine nationale Kunst haben, wenn sich die Nation nicht für eine solche interessirt. — In Deutschland, wo sich allenthalben jetzt ein guter gemeinsinniger Geist regt, ist es aber auch jetzt an der Zeit, daß wir das Fremde, das man nicht mißachten, aber auch nicht überschätzen soll, nicht alles überwuchern lassen. Man gebe italienische und französische Opern, aber nicht vorzugsweise. Man gewöhne den verderbten Gaumen an eine gesunde vaterländische Kost. Man gewöhne sich daran, in der Kunst keine Sinnenkitzelei, kein Reizmittel für entnervte Weichlinge, sondern wirkliche Erhebung und geistige Veredlung zu suchen. — Der junge Anwuchs unserer Componisten bedarf großentheils nur einer Anregung, um die falschen Wege, auf die sie das Urtheil der bethörten Welt geführt, zu verlassen, und selbständig in nationellem Bewußtsein zu erstarken. Unser deutsches Publikum, die Mittelklassen, das Volk, sie zeigen, daß der Sinn für das Bessere, trotz allen Anfechtungen von außen nicht untergegangen ist. So hoffen wir denn mit fester Zuversicht, daß der deutschen Oper ein besseres Loos blühen werde, und wir nehmen an, daß, wenn auch vielleicht noch nicht alle, doch viele deutsche Künstler und Kunstfreunde bereit sind, nach Kräften zu Erfüllung dieser Hoffnung beizutragen. Möge insbesondere der große Aufschwung in der Gegenwart nicht ohne heilsamen Einfluß auch auf die Kunstzustände bleiben.

C. A. Mangold.

Kirchenmusik.

F. Lachner, Op. 85. Der 63ste Psalm in Musik gesetzt für vier Frauenstimmen mit Pianoforte oder Harfenbegleitung. — Schott, 1 Fl. 30 Kr.

— — —, **Op. 92.** Missa à deux voix egales avec accompagnement d'orgue. — **Ebendas. 3 Fl.**

— — —, **Op. 91. Kriegers Gebet, Chor für vierstimmigen Männergesang mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophycleide. — Ebendas. Partitur 2 Fl. 15 Kr.**

Drei Werke eines Componisten, und doch keines dem andern so ähnlich, daß man einen Erzeuger in ihnen vermuthen dürfte. Lachner schließt sich in diesem rathlosen Hin- und Herschwanken Reissiger an, der bekanntlich in allen Schulen und allen Manieren

bis jetzt arbeitete und sich so den Beifall aller Unentschiedenen erwarb. Ein Pereat diesem Laviren zwischen Buchhändler-Speculation und dem Gefallen des großen Haufens. Und nun zur Sache!

Der vierstimmige Psalm Op. 85 ist in jener süßlich-frommen Manier geschrieben, welche die sogenannten Frommen unserer Tage charakterisirt. Nirgends die starke, feste Gläubigkeit unserer Voreltern, nur ein verliebtes Spielen und Heucheln mit Phrasen und Ceremonien, die in unserer Zeit keine Berechtigung mehr haben und von dem Kehrbesen der neuen Zeit längst zur Thüre hinausgefegt sind. Wie die Seelen solcher Frommen, so matt ist jetzt auch die Kunst, die sie als Vertreterin groß ziehen wollen. Man kann unter alle dergleichen Kirchenmusiken den ersten besten weltlichen Text legen, der Schaden wird nicht groß sein, manchmal möchte er sogar zum Heil ausschlagen. Und so meine ich auch hier, denn die hier gebotene Musik, so freundlich sie klingt, irrt in allen Gefühlsnüancirungen umher, und ich getraue mir, ein Frühlingslied unterzulegen, ohne der Musik an sich selbst wehe zu thun. Ich sprach vorhin von dem Schwanken Lachner's zwischen den verschiedensten Richtungen; die hier eingeschlagene weist auf Mendelssohn's Kirchenmusiken. — Die Messe, Op. 92, führt uns auf das Gebiet der strengen Schule, der wir unbedingt den Vorzug in Behandlung von geistlichen Musiken einräumen müssen. Das Werk ist geschickt gemacht und verdient lebhaftere Empfehlung. Die Singstimmen sind zwar nicht leicht, aber gesangmäßig geschrieben, und die begleitende Orgelstimme unterstützt wirksam. Die beigeschriebene Registrirung dürfte ein wenig genauer sein. — Der Männerchor, Op. 91, „Kriegers Gebet", mit Harmoniemusik, ist auf ruhiges Marschtempo basirt, welches hier am Platze scheint. Sonst wünschte ich für begeisterte Krieger ein lebhafteres, kräftigeres Colorit, als hier geboten wurde. Die Instrumentation ist trefflich und bekundet den gewandten Meister. Ein mehrmals wiederkehrender, übelklingender Querstand sei hier noch erwähnt:



A. Neidhardt, Op. 134. Der 24ste Psalm und fünf Sprüche für Sopran, Alt, Tenor, Baß, a capella. — Berlin, Bote u. Bock. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. 15 Sgr. Die Singstimmen, 25 Sgr.

Der Psalm ist im Motettenstyle geschrieben und kräftiger gehalten, als sich, nach früheren Werken dieses Componisten zu schließen, erwarten ließ. Hoher Gedankenflug mangelt, dafür ist die Zweckmäßigkeit mehr in Betracht gezogen und die Composition wird von der Zeitschrift empfohlen, weil sie in Bezug auf Singchöre hier und dort vielleicht einem Bedürfnisse abhelfen kann. Die Ausführung ist leicht. Die beigefügten fünf Sprüche scheinen einem besonderen ritualischen Zwecke ihr Dasein zu verdanken. Sie sind jedenfalls brauchbar und am besten als Ergänzung zu Responsorien und Collecten zwischen dem Geistlichen und dem Chore anzuwenden.

D. H. Engel, Op. 11. Der 81ste Psalm für gemischten Chor. — Berlin, Stern u. Comp. Clavierauszug, $\frac{1}{2}$ Thlr.

Dieser Psalm wurde zur Eröffnung des vorigen preußischen Landtages geschrieben, und zwar auf allerhöchsten Befehl. In welcher Beziehung die Worte dieses Psalmes zu der erwähnten Feierlichkeit stehen, ist mir nicht gelungen zu entdecken, ich finde in ihnen nur eine Hymne auf das jüdische Laubhüttenfest: „Jauchzet dem Gotte Jacobs (!). Blaset im Neumonden, blast die Posaunen in unserem Feste der Laubrüste, denn solches ist eine Weise in Israel!" Warum „Jacob" und „Israel" in dem christlich-germanischen Staate? Doch weiter. Es folgen die bedeutungsvollen Worte: „Mein Volk gehorcht nicht meiner Stimme und Israel (!) will meiner nicht. So hab' ich sie gelassen in ihres Herzens Dünkel, daß sie wandeln nach ihrem Rath" rc. Der Leser schlage die Bibel nach, er wird ein ganzes Orakel finden. Ich bedaure den Componisten, der sich auf allerhöchsten Befehl zu dieser Composition entschließen mußte. Der Text bietet in der That nicht viele Momente zu einem glücklichen Uebertragen in Musik, und wenn deshalb die Kritik nicht durchaus günstig die Bemühungen des Componisten beurtheilen kann, so findet derselbe, wie schon bemerkt, eine Entschuldigung in dem allerhöchsten Befehle. Er hat sich geholfen, wie es eben gehen mochte. Die so langen Worte, in denen sich oft Abschnitte zu längerem Verweilen darbieten, boten nicht unerhebliche Schwierigkeiten, um die gewünschte kurze Form aufzubauen. Doch es mußte Rath geschafft werden, und so hat der Componist zu jedem neuen Sinne, neue musikalische Phrasen erfunden, die dem Ganzen das Ansehen einer buntgefleckten Schlangenhaut verleihen. Nur am Schlusse erinnert sich der Componist gelegentlich an die Sätze des Anfanges, indem er sie mit den Anfangsworten in der Verkür-

zung wiederholt. Besonders Gelungenes oder Fehlerhaftes ist sonst nicht zu bemerken. Gewiß ruht der auf „allerhöchsten Befehl" geschaffene Psalm für immer in den Repositorien der Verlagsbuchhandlung. Die Zeitschrift führte ihn nur als Curiosum an.

A. F. Riccius.

Clavierauszüge.

Carl Haslinger, Op. 42. Die Glocke von Fr. Schiller, Cantate für Solostimmen, Chor u. Orchester. Clavierauszug mit Gesang vom Componisten. — Wien, Tob. Haslingers Wittwe u. Sohn. Pr. 7 Fl.

Was den Componisten bewogen haben mag, Schiller's Glocke noch einmal in Musik zu setzen, läßt sich unschwer vermuthen. Doch meinen wir keineswegs, daß dadurch die ältere Bearbeitung verdrängt werde. Denn zugegeben, daß der Stoff wirklich für musikalische Bearbeitung sich eigne, galt es jetzt, ihm neue Seiten abzugewinnen, im Geiste der musikalischen Neuzeit das Werk zu reproduciren. Doch von dem können wir leider nichts in genannter Composition auffinden. Der Componist steht auf einem Standpunkt, der, obwohl von Manchem noch eingenommen, in der musikalischen Welt nie zur Geltung kam, weil er ein seichter war und aller Wahrheit baar, wir meinen den Heinrich Proch's. Hiermit haben wir das gesagt, was sich über das Werk überhaupt sagen läßt. Die fürchterlichste Langeweile und Monotonie, die vagsten und abgedroschensten Floskeln, jene fade und ermattende Sentimentalität, wie sie uns Proch weiland auftischte, und Hr. Karl Krebs nachtretend uns noch einmal vorkaut in seinen schmacht-lappigen Liedern, daneben das Unfertige in Behandlung der musikalischen Form, das Uninteressante in der Begleitung, die sich auf dem breitgetretensten Wege der Abgenutztheit bewegt — dies sind die Punkte, welche für die musikalische Werthlosigkeit des Werkes laut sprechen. Zu der hohen Poesie Schiller's klingt das Ganze wie eine Parodie; denn die poetischsten Gedanken sind hier in die prosaischste und nüchternste Musik eingehüllt. Hätte der Componist Ahnung davon gehabt, wie schwierig es sei, Schiller'sche Poesie in Musik zu setzen, so würde er gewiß von einer nochmaligen Composition der Glocke abgesehen haben. Doch ist er, so viel wir wissen, nur Dilettant, was allerdings zur Erklärung obiger Mängel und zugleich als Entschuldigung angeführt werden muß.

Franz Berwald, Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden. Nationales Tongemälde mit deutschem Texte von O. Prechtler, für drei Solostimmen, Chor und großes Orchester. Arrangement für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Wien, Tob. Haslingers Wittwe u. Sohn. Pr. 1 Fl. 45 Kr. C. M.

Dem Titel nach erwartet man mehr als geboten wird. Es sind ganz bescheidene, anspruchslose Liederchen, die mit „großem Orchester" ausgeführt sich seltsam ausnehmen müssen. Am Pianoforte und in kleinen, bescheidenen Kreisen gesungen, wird man sie ein Mal mit anhören. Neues, irgendwie Bedeutendes bieten sie freilich nicht; die nationelle Farbe, die aus allen leuchtet, wird denselben jedoch Freunde gewinnen. Eine Bemerkung können wir hier nicht unterdrücken in Betreff dieser und ähnlicher nordischen Gesänge. Es weht eine gewisse Kühle darin; auch an solchen Stellen, wo man Wärme verlangt, wo das Gefühl sich steigern soll, begegnen wir jener nordischen Ruhe, wie wir sie auch in den besten der Lindblad'schen Lieder antreffen. Wenn dies durch den ganzen Charakter bedingt ist, so soll es hier auch nicht als Vorwurf ausgesprochen sein. Sie entbehren deshalb nicht der Innigkeit; nur ist sie ganz anderer Art. Unter den vorliegenden Liedern ist Nr. 9, die Ariette der Karin, wegen ihrer Naivität als besonders gelungen hervorzuheben.

Dr. Em. Klitzsch.

Ein Wort zur Zeit,

über eine Stelle des Chorals: „Jesus meine Zuversicht"

von Louis Kindscher.

Eine unserer schönsten Choralmelodien ist unstreitig die von Joh. Crüger 1653 componirte: Jesus meine Zuversicht. Obgleich demzufolge dieser Choral auch zu den gerngesungenen der protestantischen Gemeinden zu zählen ist, so hört man doch dieselben immer noch an einer Stelle gegen die Orgel sowohl als gegen das Singechor um einen halben Ton tiefer abweichen. Es ist dies bei der dritten Sylbe der dritten Choralzeile, wo noch fortwährend, so oft der Choral gesungen wird, diese halbtönige, unharmonisch-leidige Differenz g gis hervorwächst. Die Ursache dieses Uebelstandes ist — die (seitherige) harmonische Unterlage:



Vorliegende Harmoniefolge (resp. bei den vier ersten halben Noten) findet sich in den Choralbüchern von König, Seb. Bach, Hiller, Vogler, Schicht etc. bis in denen der neuesten Zeit, und zeigt zwar eine ganz natürliche Wendung von der Haupttonart C=Dur in die verwandte Molltonart, jedoch zugleich einen recht argen, bösen *Querstand* zwischen dem ersten g des Tenor und eben diesem verrufenen gis des Soprans. Hier steckt der wirklich faule Fleck, von dem das Uebel herrührt, den man wohl schon vor hundert Jahren bemerkt, — — bis jetzt aber noch nicht abgeschafft hat! Noch schärfer tritt der genannte Querstand in's Licht, sobald man Sopran und Tenor ganz allein zusammenspielt.

Es darf hier nicht übersehen werden, daß der Choral der *allgemeinste* Volksgesang (mehr noch als das weltliche Volkslied) zu nennen ist, woran *alle* Gemeindemitglieder, Erwachsene und Kinder, Gebildete in der Tonkunst und Laien darin gleichen Antheil — und dies nach dem bloßen Gehör — nehmen sollen. Ferner ist hierbei anzunehmen, daß die Mehrzahl der Gemeinde eben aus Laien besteht (oder aus dem Volke überhaupt), die das Volksgemäße, d. h. Natürliche in der Tonkunst lieben und üben. An dem Bande der *Natur* läßt sich diese große Masse auch gern und willig leiten, das dürfen sowohl die Organisten als auch diejenigen nicht aus den Augen lassen, die schriftlich für den Kirchengesang wirken. So beurtheilt auch das Volk die Harmoniefolge, freilich mehr nur aus dunklem Gefühl und aus Instinct, als aus klarem Bewußtsein, trifft darum aber doch mit dem Einfachen auch immer das Rechte; so fühlt es recht gut die Leitetöne des kirchlichen Zwischenspiels, folgt ihnen sicher und bestimmt in den Anfangston der jedesmaligen Liederzeile hinein, und ahnt zugleich die sich mit demselben verbindende Harmonie. Letzteres bewirkt insbesondere der wohlbekannte, populäre *Septimenaccord*, dem schon jedes Kind Folge leistet.



Eine Harmoniefolge dieser Art ist auch noch recht wohl faßbar für das Volk, obgleich schon darin ein kühnerer Schritt — der von der *Wechsel=* (Ueber=) Dominante in die Dominante selbst — der aber immer noch nicht zu fern liegt, stattfindet. Ein Jeder aus dem Volke wird und muß sich demzufolge nach dem zweiten Accord den Melodieton g (gleichviel ob mit oder ohne Dominantenharmonie) vorstellen — unsere Schriftsteller für den Kirchengesang mutheten ihm dagegen ein Mehreres, ein *unnatürliches* gis zu, dessen widersprechende, *querständige* Beziehung zum eben vorhergegangenen g es recht wohl fühlt, und ihr deshalb weder folgen kann noch will.

Um daher dieses gis der Melodie vom Volke abzugewinnen, ist die alte harmonische Unterlage zu entfernen. Der die Choralzeile anfangende tonische A=Moll Dreiklang würde zwar das nunmehr querständig gewordene g des Tenors aufgehoben haben, doch wäre (da, nebenbei erwähnt, unsere künstliche *Molltonleiter* noch immer nicht in's Volk dringen will) das gis des Soprans dadurch keineswegs erleichtert, welches dagegen sowohl Anklang als Vermittelung am besten durch den nachfolgenden *Dominantenaccord* erhält:



oder



Es hat den Anschein, als habe *vorliegende* Idee darum nicht aufkommen wollen, weil man wirklich mehrmals in recht drängende Octaven=Gefahr gerathen kann (den allerdings auch etwas unmelodischen Schritt c — gis nicht mit zu rechnen). Diese Scylla hat man denn zwar glücklich vermieden, ist aber dafür in jene gefährlichere *Charybdis* gefallen.

Nachschrift aus der Berliner Musikzeitung. Berlin: Beim zweiten Theile des Chorals „Jesus meine Zuversicht" detonirte der Chor, was übrigens das gewöhnliche Schicksal dieses verzweifelten e fis gis ist.

Schlußfrage des Referenten: Wenn das einem *Chor* widerfährt, was will man denn von einer armen *Kirchengemeinde* verlangen?

Aus Wien.

Ende März 1848.

Mit dem fröhlichsten Gefühle ergreife ich heute den Stahl, — nicht etwa um das Vaterland zu vertheidigen, denn die Gefahr ist, Gott sei Dank, vor=

über, sondern um Ihnen zu schreiben, was mit Stahlfeder geschieht. Ist mir doch wie einem Gefangenen, der Jahre lang in einem finsteren Kerker saß, und endlich befreit, mit unsicherem Blicke umhersieht, bis er endlich zu bemerken anfängt, er habe den Gebrauch seiner Augen nicht verloren. Gerade so erging und ergeht es mir noch. Als ich vor einigen Tagen meinen ersten preßfreien Artikel schreiben wollte, dachte ich mir zuvor: Was nützt mir, der durch sechs Jahre gezwungen war, die Wahrheit zu verhehlen, und Lügen zu schreiben, was nützt mir, der sich, bevor er noch die Feder ansetzte, selbst den polizeilichen Hemmschuh anlegte, und sich censurirte, bevor noch die Gedanken auf dem Papier waren! was nützt einem solchen methodisch zu Grunde gerichteten Schriftsteller die Preßfreiheit? Ich werde in dem Wahne herumgehen, ich sei noch ein Gefangener, und werde meine Schritte nur mit höchster Vorsicht weiter setzen. — So ungefähr waren meine Gedanken. Doch Gott sei Dank, ich habe mich geirrt. Denn die Freigebung der Presse hat mir Herz und Mund geöffnet. Ich könnte nun offener Correspondent Ihres geehrten Blattes werden, ich hätte weder Gefängniß noch 30 Ducaten Strafe, noch das von meinen ehrenwerthen Herren Collegen freigebig gespendete Epitheton „miserables Correspondentchen, anrüchiges Subject ꝛc." zu erwarten, allein ich thue es doch nicht. Ich werde Ihr fleißiger Mitarbeiter erst werden, was bis jetzt nicht möglich war. Ich werde Ihnen über musikalische Wiener Ereignisse stets meine und also wahrhafte Berichte senden, aber ich werde sie anonym senden, denn ich will durchaus nicht mehr zum Märtyrer der Wahrheit werden, wie es mir schon geschehen ist, und was mit oben ausgesprochenem Satze (über die durch die Censur erzwungenen Lügen) in durchaus keinem Widerspruche steht, ich will nicht, daß Hr. A., weil ich einmal bei ihm zu Mittag gespeist, oder Hr. B., weil er mir einmal eine gute Cigarre offerirte, glauben sollen, sich bei einem freien und charaktervollen Kunstrichter das Recht, gelobhudelt zu werden, erkauft zu haben. So lange ich mit den Künstlern X und Z im Kaffehause sitze, in so lange sind sie meine Freunde (sit venia verbo), sobald ich aber ihnen vis a vis stehe, und ich ihre Leistungen zu beurtheilen habe, so muß dies mit Gewissenhaftigkeit und Strenge geschehen. Darum setze ich meine Berichte anonym fort, nicht weil ich die Anonymität vertheidige, sondern weil ich sechs Jahre mit offenem Visir nutzlos und ohne Erfolg gekämpft habe, und weil ich mich nicht mit dem großen Componisten Hölzl oder dem noch größeren Sänger Brandes auf Leben und Tod verfeinden will, wenn ich einmal in irgend einem Blatte unglücklicher Weise gesagt habe: der eine componire, und der andere singe schlecht. — Doch genug der Einleitung, und nun zu dem Berichte selbst. Es ist nicht allzu Vieles, und noch mehr, nicht allzu Neues, was ich zu melden habe. Denn sehr natürlich ist es, daß die Befreiung des Vaterlandes allen, im Ueberfluß vorhandenen Enthusiasmus absorbirte, wozu noch kam, daß die Theater geschlossen, die Concerte abgesagt wurden, und alle öffentlichen musikalischen Unterhaltungen sich von selbst aufhoben. Kaum war aber die Preßfreiheit und später sogar die Constitution proclamirt, als sich's nicht nur regte im deutschen Dichterwald, sondern sich ein gar gewaltiges Freiheitsgeschrei erhob, und von dem unbärtigen Literatengelbschnäbelchen bis zu dem greisen Veteranen, den man vor funfzehn oder zwanzig Jahren schon für ausgeschrieben erklärte, rührte alles die mehr oder weniger matten Fittige. Einerseits genommen, war diese ungewöhnlich patriotisch-poetische Thätigkeit rührend anzuschauen, anderseits aber ist es zu bedauern, wie allen diesen Dichtern und Poeten nicht ein einziger so glücklicher Gedanke gekommen war, wie ihn z. B. Rouget de l'Isle gehabt hat, der im Jahre 1792 in einer Nacht den Text und die Musik zur Marseillaise verfertigte, ein Lied, von dem Klopstock behauptete, es habe 60,000 braven Deutschen das Leben gekostet. Zwar haben die Kapellmeister Proch und Suppé, auch Hr. Schachner und mehrere andere sich an die Composition von Nationalgardistenlieder gemacht, allein sie sind alle mit Clavierbegleitung gehalten, aber die Nationalgarde kann sich kein Fortepiano auf ihren Wachstuben oder zu ihren sonstigen Zusammenkünften mitbringen, und so dürften obige Lieder wahrscheinlich ungesungen bleiben. — So eben komme ich aus dem ersten, nach glücklich beendeter (?) Revolution abgehaltenen „Freiheitsconcerte". Dasselbe fand am 22sten im Wiednertheater um die Mittagsstunde Statt, und weihte seinen Ertrag dem Monumente, das für die, im Freiheitskampfe Gefallenen errichtet wird, und für das, wie man sagt, schon 30,000 Fl. C.M. beisammen liegen. Die Bühne stellte ein Zelt vor, welches an jeder Seite eine östreichisch nationale Inschrift trug, als z. B. „Es lebe Oestreich hoch" oder „Viva l'Italia", eben so eine für die slavischen und eine für die magyarischen Reiche, und am Portale hielten zwei Nationalgardisten in ihrer bis jetzt eigenthümlichen Tracht (die leider bald durch eine Uniform rectificirt werden wird) Wache. Hr. Staudigl und Dlle. Hellwig sangen Freiheitslieder, Hr. Kaiser declamirte ein derlei Gedicht, und zum Beschlusse kamen die Studenten herausmarschirt und sangen ebenfalls über dies jetzt in Wien „moderne" Thema. Daß sie und ihre Fahne mehr beklatscht wurden, als ihr Gesang, kann man sich wohl denken. — Von

fremden Virtuosen ist Niemand anwesend, als etwa der Pianist Litolff und der Violinspieler Léonard. Litolff gelang es wohl Furore, nicht aber Geld zu machen. Das sind jetzt bei uns zweierlei Dinge. Indessen glaube ich wohl, daß seine Sinfonie hollandoise allein geeignet ist, ihn zu einem ausgezeichneten Componisten zu stempeln. Der erste Satz ist mit einem außergewöhnlichen Feuer erfunden, und eine prachtvolle Instrumentirung hilft die grandiosen Effecte vervollständigen; das Scherzo aber, abgesehen von einer originellen Stimmführung, besitzt etwas, was man bei den meisten Scherzi zu suchen pflegt, gewöhnlich aber nicht findet. Man nennt dies nicht zu Findende: Humor. Auch über Litolff's Oper: „die Braut vom Kynast" habe ich in Ihrer geschätzten Zeitschrift einen anerkennenden Bericht gelesen, und da die Censur fast immer zwei Drittel von den Hemmnissen, welche der Aufführung eines Werkes entgegen standen, auf sich nahm, so denke ich, daß wir diese interessante Oper bald hören werden. Unser Publikum ist in mancher Beziehung wie ein Kind, so lief ein großer Theil vor zwei Tagen ins Kärnthnerthortheater, blos um den Chor zu hören: „Hoch leb' die Freiheit", welches Wort bisher durch „Schönheit" substituirt war. Auch freut man sich kindisch, daß Graf Sedlnizki die „Welfen und Gibellinen" mit in seine Verbannung genommen hat, welche Oper, als „Hugenotten" gegeben, bei uns wieder zwanzig volle Häuser machen wird. — Unser philharmonisches Concert hat kalt gelassen, denn das berühmte Hellmesberger'sche Phlegma ist jedenfalls ein schlechter Ersatz für das berüchtigte Nicolai'sche Feuer. Ohne diesen Dirigenten ist so wenig ein philharmonisches Concert denkbar, als eine Speise ohne Salz. Noch zwei bis drei Virtuosen laufen bei uns unbeschäftigt herum, unter ihnen der Flötist Heindl, der am 14ten Concert geben wollte, was aber nicht ging, weil gerade an diesem Tage ganz Wien deconcertirt war, und Tedesco, der Pianist, den Saphir unmittelbar nach Liszt rangirte, wofür das Lesepublikum Herrn Saphir in den Narrenthurm rangirte. Ueber alle andere Vorkommnisse ist auch nicht der Mühe werth, nur ein Wort zu verlieren. Ueber die in einigen Tagen beginnende italienische Stagione nächstens etwas Ausführliches.

Ed. v. S—.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Gutmann, Op. 12. Dix Etudes caractéristiques de Concert. **Hofmeister. 2 Hefte, à 1 Thlr. 7½ Ngr.**

Ihrer formellen Gestaltung nach erinnern diese Etüden zumeist an die Chopin'schen und Henselt'schen Etüden; der Comp. beherrscht die moderne Technik des Instrumentes, und obschon er ihr keine neuen Seiten abgewinnt, so zeigt er sich doch meist wählerisch in Anwendung der bereits gewonnenen. Ihrem künstlerischen Gehalte nach nehmen die Etüden nur eine untergeordnete Stellung ein; sie enthalten nichts individuell Charakteristisches, nichts ursprünglich Kräftiges; ihr Ton ist der allgemeiner Conversation. Die Nummern sind sämmtlich mit einer besonderen Ueberschrift versehen, z. B. la mer, la tempête, la sylphide, la fontaine, chant d'amour u. dergl.

J. C. Keßler, Op. 43. Cantilène et Toccata. **Hofmeister. 17½ Ngr.**

— — —, Op. 44. Impromptu. **Ebend. 15 Ngr.**

Musikalische Befähigung leuchtet durch in diesen Stücken, weniger eine weit umfassende künstlerische Gesinnung. Aus innerem schöpferischen Drange sind sie zunächst nicht entstanden. Der Umstand, daß der Comp. „seinem Freunde" Liszt eine Widmung thun wollte, scheint der erste und vorzügliche Anlaß zur Verfertigung des Op. 43 gewesen zu sein; eine ähnliche Veranlassung mag auch das andere Opus hervorgerufen haben. Zu dieser Annahme berechtigt die auf Stelzen einherschreitende technische Behandlung des Instrumentes, welche eher eine spitzfindige, als geschmackvolle zu nennen ist. Gut gespielt, werden die Sachen Effect bewirken, aber einen Effect, den der Seiltänzer fast in gleichem Grade erzielet. Eine tiefere Wirkung werden sie schwerlich hinterlassen. Vortragsbezeichnungen finden sich ziemlich häufig; zum größten Theile gleichen sie der Etikette, die auf den Inhalt deutet, auch wenn derselbe mangelt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.]

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 30.** Den 11. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Auch eine Petition.

Das gegenwärtig in Frankfurt a.M. versammelte provisorische deutsche Volksparlament hat die Bestimmung, die Wünsche und Forderungen des Volkes zu erkennen und festzustellen, um dieselben dem nächstens zu constituirenden deutschen Parlament zur Berücksichtigung vorzulegen. Wenn ich unter diesen Umständen mich beeilte, nachstehend mitgetheilte Petition an diese provisorische Versammlung einzusenden, um den Versuch zu machen, auch die Kunst in die Gegenstände der Berathung einzuführen, so glaube ich keiner besonderen Rechtfertigung zu bedürfen. Es ist bei der Neugestaltung der deutschen Verhältnisse unbedingt nothwendig, auch die Künste in den neuen Plan aufzunehmen, wenn überhaupt noch für dieselbe eine Zukunft vorhanden sein soll. Im Augenblick nun sind zwar die Männer des Fortschritts von ganz anderen Interessen bewegt; aber es würde zu spät sein, wenn wir erst nach Beendigung aller staatlichen Arbeiten an die Kunst erinnern wollten. Dürfen wir hoffen, daß überhaupt etwas für diese bisher ganz vernachlässigten Verhältnisse geschieht, so ist es der gegenwärtige Augenblick.

An den Präsidenten des provisorischen deutschen Volksparlaments zu Frankfurt a.M.

Herr Präsident, Hochgeehrte Herren,

Sie sind versammelt, die neue Form des deutschen Staatslebens zu berathen. Die Nation erwartet von Ihnen, daß sie die Nothwendigkeit einer vollständigen, politischen Wiedergeburt erkennen, daß sie den Staat als die alle Mächte des nationalen Lebens umfassende Einheit begreifen, und in diesem Sinne Ihre Forderungen stellen. Nur durch ein großartiges und hohes Verständniß Ihrer Aufgabe können Sie die gesammten, edelsten Kräfte Deutschlands zur Begeisterung für das große Werk bewegen.

Die Würde und Bedeutung der Kunst im nationalen Leben ist unbestritten; es bedarf nur einer Erinnerung an die Zeit, wo die Größe Deutschlands einzig in Poesie, Kunst und Philosophie beruhte. Bei den ärmlichen und verkehrten Begriffen aber, welche bisher unser politisches Leben beherrschten, wurde der Kunst von Seiten des Staats weder eine energische, noch eine wahre Anerkennung zu Theil; wo aber der gute Wille sich zeigte, etwas zum Besten derselben zu thun, ist es in der Regel nicht auf die rechte Weise angefangen worden. Unsere Poesie wurde von der polizeilichen Bevormundung alles Lebens an ihrem erneuten Aufschwunge gehemmt; die einzelnen Unterstützungen wurden gewöhnlich nur den Bestrebungen und Werken zugewandt, in denen der Nerv der Freiheit und das Blut der neuen Zeit nicht lebendig sich regte. Betrachten wir die anderen Künste, insbesondere die Musik, die mächtigste Kunst der Neuzeit und die eigentlich nationale, deutsche, so ist die deutsche Oper systematisch seit den Zeiten ihrer Entstehung im 17ten Jahrhundert von den deutschen Höfen unterdrückt worden; das Ausländische, das was Sinnengenuß und gedankenlose, zerstreuende Unterhaltung be-

förderte, wurde allein begünstigt. Wir haben eine deutsche Musik überhaupt nur dadurch erhalten, daß einzelne Genies der höheren Aufgabe sich widmeten, ohne Rücksicht darauf, daß sie im Leben verkümmern mußten. Noch bis auf den heutigen Tag ist die Lage der Operndichter und Componisten keine bessere geworden; nicht allein, daß materieller Gewinn für sie durch solche Thätigkeit nur in den seltensten Fällen erwächst, sie haben von Glück zu sagen, wenn ihre Werke überhaupt zur Aufführung kommen; die große Mehrzahl der Künstler muß ohne alle Aufmunterung untergehen. — Man hat die große Bedeutung der Musik in dem Gesammtleben der Nation, die Nothwendigkeit, sie in dasselbe aufzunehmen, und durch den Staat anzuerkennen, noch durchaus nicht erfaßt. Unsere höheren Bildungsanstalten, unsere Gymnasien sind weit entfernt von einer universellen Anschauung geistigen Lebens und geistiger Entwicklung. Sie bevorzugen neuerdings einseitig manche Fächer, welche durchaus nicht von solchen Einfluß auf wahrhafte Bildung sein können, als die Kunst, als speciell die Musik. Von welcher Wichtigkeit aber die Tonkunst auf die Bildung des Volkes ist, wie in ihr gerade das Mittel liegt, den Arbeiter von seiner Beschränkung auf das Materielle zu befreien, und für Bildung überhaupt vorzubereiten, das haben neuerdings einige Schriftsteller nachzuweisen sich bemüht. Man hat aber diese Arbeiter-Gesangvereine, aus Furcht vor ihrem zufälligen Zusammenhange mit Politik, nicht nur nicht unterstützt, man hat sie nicht gestattet. Was endlich die höheren Bildungsanstalten für Musik, die Conservatorien betrifft, so hatten diese, mit Ausnahme des Leipziger, welches einer höheren Aufgabe zustrebt, nur den Charakter jener falschen Separatnationalität, die jetzt durch das einige Deutschland aufgehoben ist. Anfänge zum Besseren sind in der künstlerischen Sphäre, wie überall vorhanden; aber im Wesentlichen war die Kunst nicht eine Sache des Volkes, sondern exclusiv der Gebildeten; sie wurde von den Regierungen thatsächlich als ein Luxus der Höfe, nicht als ein mächtiges und unentbehrliches Element des Nationallebens betrachtet.

Die gegenwärtige Petition an Sie, hochgeehrte Herren, geht dahin:

Daß Sie mit Ihren Principien unserer politischen und nationalen Wiedergeburt auch die wahre Stellung der Kunst im Staate anerkennen und ein einiges, nationales Organ zur Verwaltung ihrer Interessen in dem zu errichtenden Bundesministerium des Inneren fordern wollen. Die deutschen Künstler werden sich dann später an das deutsche Parlament wenden, welches Sie vorbereiten; der im Entstehen begriffene, durch die erste im vorigen Jahre zu Leipzig abgehaltene deutsche Tonkünstler-Versammlung vorbereitete, deutsche Tonkünstler-Verein insbesondere wird dann seine ausführlicher begründeten Wünsche und Vorschläge dem mächtigen Organ unserer gesammten Nation entgegen bringen. Allgemein wurde schon bei dieser Versammlung die Nothwendigkeit erkannt, daß für Belebung der Kunst etwas geschehen muß; die Einsicht in diese Nothwendigkeit war der Grund ihres Zustandekommens. Der Unterzeichnete, der jene Versammlung in's Leben rief, hat es darum auch für seine Pflicht gehalten, da die Kürze der Zeit es nicht erlaubt, Unterschriften im Gesammtvaterlande zu sammeln, der Zustimmung der Künstler sicher, Ihnen, hochgeehrte Herren, unsere Wünsche, wenn auch im Augenblick nur mit der Unterschrift seines Namens, zur Kenntniß zu bringen.

Leipzig, den 31sten März 1848.

Franz Brendel.

Beiträge zur Kunstwissenschaft.

(Fortsetzung.)

III.

Die Geschichte der Kunst.

Der Hinweisung auf die eigentliche Kunstwissenschaft wäre es eigentlich gemäß, von dem Verhältniß der sogenannt speculativen Betrachtung der Kunst zur Kunstgeschichte genauer zu handeln. Dies würde uns jedoch allzu sehr in die Region des reinen Philosophirens versetzen, und den Lesern dieses Blattes, wofür diese Mittheilungen zunächst bestimmt sind, allzu entfernt liegend erscheinen. Lassen wir also die Speculation, oder vielmehr die Untersuchung der speculativen Kunstbetrachtung bei Seite, und sehen wir, ob wir auch ohne dies den Begriff der Kunstgeschichte einigermaßen zu veranschaulichen vermögen.

Geschichte im Allgemeinen ist Werden, Entwicklung. Geschichte der Kunst ist nichts anderes als Darstellung der Entwicklung derselben. Es klingt dies freilich sehr einfach, aber auch nur so lange, als man über den Inhalt dieser Bestimmung nicht klare Einsicht gewonnen hat. Man könnte so etwa meinen, es sei genug, wenn man nach treuem geschichtlichen Forschen erzähle, was hinter einander vorgegangen sei. So wäre Geschichte ein genaues Berichten von nach einander eingetretenen Thatsachen. Das ist aber nur der allererste Anfang, die nothwendige Grundlage, auf der eine wirkliche Geschichte beruhen soll. Denn nicht das bloße Nacheinander soll hererzählt werden, sondern der innere Zusammenhang dieser Thatsachen

soll nachgewiesen und vernünftig begriffen werden. Das geschichtliche, d. h. wirkliche Leben eines Gegenstandes soll zur Anschauung gebracht werden.

Jeder Gegenstand aber hat ein ihm eigenthümliches, bestimmtes Wesen, wodurch er eben dieser und kein anderer ist; in Allem also, worin sich dieser Gegenstand ausspricht, muß dieses sein Wesen sich wiederfinden. Es spricht sich zuerst dürftig, ganz unentwickelt aus, erreicht allmälig einen immer bestimmteren und concreteren Charakter, und die Geschichte dieser Wesensentwicklung ist auch die Geschichte des Gegenstandes selbst. Der Geschichtschreibung muß demnach die lebendige Anschauung dieses Wesens zu Grunde liegen.

In den letzten zwanzig Jahren nun hat man dies in einer Weise angestellt, die keineswegs zu den gewünschten Resultaten geführt hat. Man entwarf sich nämlich über das Wesen des Gegenstandes, den man geschichtlich bearbeiten wollte, ein Schema, und schnitt darnach die Geschichte zurecht. Was nicht hineinpassen wollte, ließ man als unwesentlich fallen, und hatte nun den folgsamsten, wohlerzogensten Gliedermann vor sich, den man nur wünschen konnte. Das nannte man die philosophische Construction der Geschichte. Die Arbeit war leicht. Man construirte sich den Begriff des Gegenstandes, nahm nun ein Buch, was das geschichtliche Material enthielt, stopfte es hinein, und — der Balg war fertig. Es war bei allen diesen hochtrabenden Arbeiten nur einzig und allein übersehen worden, daß der Begriff der Sache nur eine Folge des Studiums der Geschichte und des Wesens der Dinge an sich (der Philosophie) sein könne; daß folglich jede auf bloße Speculation gebaute Construction eine, von dem Geiste (oder der Geistlosigkeit) des Verfassers aber nicht dem der Sache zeugende, Einseitigkeit sei. Die Geschichte der Dichtkunst ist in dieser Weise mehrfach behandelt worden, und auch über Musik findet sich manches in der Art Geschriebene.

Die andere, dieser geradezu entgegengesetzte Geschichtschreibung geht nicht von einer bestimmten Ansicht aus, sondern macht im Verlaufe der Anführung der Thatsachen gelegentliche Reflexionen und Bemerkungen, etwa wie es in manchen Romanen herzugehen pflegt, wo dürre Erzählung und moralische Sätzchen mit einander abwechseln. Dabei kann im Einzelnen manches Gute bemerkt sein, aber eine durchgreifende Anschauung fehlt und mit ihr auch die wirkliche Lebensentwicklung.

Das Richtige scheint demnach darin zu liegen, daß ein allgemeiner Angriff des Wesens der Sache zu Grunde gelegt werde, der aber seine besondere Bestimmtheit nicht durch vorhergegangenes Raisonnement, sondern durch die durchgreifende Darstellung der geschichtlichen Momente erhalte. (Die naheliegende Frage, wie weit denn hierbei das Philosophiren eingreife, wie der richtige allgemeine Begriff gewonnen werde, übergehen wir, einmal aus oben angeführten Gründen, anderseits weil die Untersuchung darüber zwar sehr subtil, bei Menschen mit gesunden Sinnen aber die aus geschichtlicher Forschung und frischer, ungetrübter Empfindung gewonnene Anschauung gewöhnlich weniger irrthümlich ist, als die nur zu häufig erwachte, aber nicht erlebte speculative Begriffsbildung.)

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Hr. Musikalienverleger **Schuberth** in Hamburg schreibt: Fünfte Preis-Aufgabe. Die Ereignisse der letzten Zeit in allen monarchischen Staaten Deutschlands — sie waren eben so erschütternd als Heil bringend — geben dringendes Bedürfniß nach einem Deutschen National-Liede für die Deutschen Verbündeten. Wir haben Keines, wir konnten Keines haben! Jetzt, wo der Geist der Deutschen Völker ein Erwachter, ein Einiger, ein Starker ist — bedürfen wir eines Bundes-Liedes. Gedichtet ist es, eine geistreiche Feder hat es geschaffen. A. Schirmer heißt der rühmlichst bekannte freisinnige Dichter desselben. Das Gedicht ist unser Eigenthum, es soll aber National-Eigenthum werden, — es wird deshalb hier publicirt und zur Composition desselben hiermit aufgefordert. Das Gedicht lautet wie folgt:

Deutsches Bundeslied.

Erhebt euch, Deutsche, Mann für Mann,
Das Vaterland zu schützen!
Ein dräuend Wetter zieht heran,
Mit unheilschwangern Blitzen!
Und ob aus Baden, ob vom Rhein,
Aus Oestreich oder Preußen,
Vor Allem wollet Deutsche sein,
Und freie Brüder heißen!

Vernichtet ist der freche Bann,
Den wir so lang' getragen,
Das Wort, die That flammt himmelan,
Wo frische Herzen schlagen!
Doch wahrt, was ihr errungen habt,
Wie leicht könnt ihr's verscherzen!
Seid einig d'rum, dann seid ihr stark,
Seid deutsche Eisenherzen!

Du große, herrliche Nation,
Steh' fest wie deine Eichen,
Dann wird der Feind dort außen schon
Vor deinem Zorn erbleichen!

Der inn're Feind, der schlimm're Feind,
Er soll uns nicht berücken!
D'rum auf! Zu einem Volk vereint,
Wird Deutschland ihn erdrücken!

Du schönes, hehres Vaterland,
Gott schütz' dich vor Verderben!
Wir schwören dir, mit Herz und Hand,
Für dich, für dich zu sterben!
D'rum auf! Durch Deutschlands Gauen zieht,
Und jubelt rings die Kunde:
Die deutschen Männer steh'n bereit
Zum echten, deutschen Bunde!

Vorstehendes Gedicht ist durch diese Veröffentlichung Eigenthum der Deutschen Nation geworden. — Alle deutschen Componisten lade ich hiermit zur Composition desselben ein, ohne weitere nähere Bezeichnung, wie dasselbe componirt werden soll, da die Ueberschrift: „Deutsches Bundeslied" so wie die Fassung desselben für den Tondichter hinlänglich genug bezeichnend sein müssen. Deutschland muß und soll auch seine Marseillaise erhalten!!

Die Bedingungen, unter welchen Compositionen angenommen werden, sind folgende:

1) Die resp. Componisten haben ihre Einsendungen, mit einer Devise versehen, deutlich und correct geschrieben, nach hier oder an die Firma Schuberth u. Co. in Leipzig bis 20sten April franco einzusenden. Ein versiegeltes Couvert mit Angabe des Componisten ist beizufügen.
2) Die eingesandten Compositionen werden von fünf Preisrichtern geprüft, welche eigends für diese Ausschreibung gewählt werden.
3) Der Componist des besten Werkes erhält 10 holländische Ducaten Ehrensold, der Componist des zweiten besten Werkes erhält 4 holländische Ducaten Ehrensold, wofür das Verlags-Eigenthum dem Unterzeichneten zufällt.
4) Nach erfolgter Krönung werden die Namen der Sieger durch die vorzüglichsten Zeitungen Deutschlands veröffentlicht.

Julius Schuberth,
Unternehmer und Geschäftsführer des „Norddeutschen Musik-Vereins und Preis-Instituts".

Hamburg, den 20sten Mai 1848.

Aus **Zittau** schreibt man uns: Am 15ten März ließ sich auf dem hiesigen Theater in den Zwischenacten Frl. Hortensie Zirges aus Leipzig mit großem Beifall hören. Allerdings hätte Referent gewünscht, daß die Künstlerin eine bessere Auswahl getroffen hätte, daß sie gediegenere Compositionen, deren es glücklicher Weise für die Violine sehr viele giebt, vorgetragen hätte, als eben nur „zusammengesetzte" Musikstücke. An diesem Fehler laboriren sehr viele Virtuosen der Neuzeit. — Bei dieser Gelegenheit unterläßt Ref. nicht, öffentlich auf einen Tenoristen, die bekanntlich immer seltener zu werden anfangen, aufmerksam zu machen, der jetzt bei der Wolf'schen Schauspielergesellschaft engagirt ist, Hrn. Herzog. Derselbe besitzt eine außerordentliche Stimmfülle, dabei eine merkwürdige Kraft und Ausdauer; selbst die höchsten Töne des Tenors singt er mit Bruststimme, ohne bedeutende Anstrengung. Manchem Hoftheater würde man gratuliren können, einen so metallreichen und fernigen Tenor zu haben, zumal da Hr. Herzog mit seinem vortrefflichen Stimmorgan noch gutes Spiel und guten Vortrag verbindet. Es thut in der That recht wohl, wenn man einmal einen so fernigen und gesunden Solotenor anstatt des so häufigen „Gewimmer" zu Ohren bekommt. Hr. Herzog tritt nächstens ein Engagement in Coburg an; wir wünschen, daß seine Stimme auch anderwärts gehörig gewürdigt werde, und er recht bald ein seiner Stimme angemessenes Engagement inne haben möge. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Professor **Demunk** aus Brüssel will mit der Sängerin **Garcia de Torres** in Berlin Concert geben.

Vermischtes.

Leipzig. Am 2ten April veranstaltete Kapellmeister **Rietz** in Gemeinschaft mit den Mitgliedern des hiesigen Theaters, den HH. Stürmer, Richter und Hofrichter, sämmtlich geborene Berliner, eine musikalisch-declamatorische Morgenunterhaltung im Saale des Gewandhauses zum Besten der Hinterlassenen der Berliner Freiheitshelden. Beethoven's Trauermarsch aus der Sonate Op. 26 für Orchester eingerichtet, eröffnete das Ganze. C.M. David spielte eine neu von ihm componirte Polonaise. Die Damen Erck, Günther-Bachmann, Schwarzbach, Grünberg, Stark, die HH. Wagner, Henry, Brassin, Behr, Richter, Stritt, Stürmer und das Chorpersonal wirkten mit. Leider war das Publikum nicht sehr zahlreich erschienen. — Einige Tage früher, am 30sten März, fand das jährlich wiederkehrende Concert zum Besten der hiesigen Armen Statt. Hr. Aguilar aus London spiele Hummel's H-Moll Concert. — Mittwoch, den 5ten April, veranstaltete die hiesige Universität ein Concert zur Anschaffung von Waffen für die Studirenden. Frl. Marie Wieck und Minna Schulz-Wieck wirkten darin mit.

Auch die Musik ist von der französischen Republik nicht übersehen worden: Die provisorische Regierung hat einen **Concurs für Nationalgesänge** und ihre musikalische Composition eröffnet, welche bei öffentlichen Festlichkeiten aufgeführt werden sollen. Als Preis sind bronzene, im Namen der Republik zu verleihende Medaillen ausgesetzt, die nächst der Ehre die alleinige Belohnung der Dichter und Componisten sein sollen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 31.** Den 15. April 1848.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Fragen der Zeit.

Von

Franz Brendel.

I.

Die Ereignisse der Gegenwart und der Einfluß derselben auf die musikalische Presse.

Wenn Mancher, vielleicht in allzu hypochondrischer Stimmung, der Ansicht war, daß das alternde Europa eines neuen Aufschwunges unfähig sei, und die Zukunft der Geschichte jenseit des Oceans erblickte, so haben plötzlich die Zeitereignisse den Glauben an die Zukunft, den Glauben, daß unendliche Gewalten den Spitzfindigkeiten endlicher Berechnung obsiegen, den Glauben an höhere Lebensmächte überhaupt, wieder in's Dasein gerufen. Ereignisse, welche das Princip der Weltgeschichte, die allmälige Entfaltung der Freiheit und den endlichen Sieg derselben in einer Klarheit herausstellen, wie nie vordem, sind das Höchste und Herrlichste, was auf diesem Boden erblühen kann. Wir haben das größte Schauspiel jetzt erlebt; die alten Theorien sind gestürzt, die gesammte Anschauungsweise wird eine andere; wir stehen an einem großen Wendepunkt in der Geschichte der Menschheit.

Fragen wir nun nach den Folgen dieser Ereignisse in Rücksicht auf die Kunst, betrachten wir die Einflüsse, welche bei einer, hoffentlich glücklichen Wendung der Dinge unausbleiblich auch auf diesem Gebiet sich geltend machen werden.

Es ist die musikalische Presse, die uns hier zunächst beschäftigt; sie ist dasjenige, was nicht blos, wie die reinen Kunstschöpfungen, in entfernterer Beziehung zu jenen Ereignissen steht, sie ist unmittelbar davon berührt, berührt durch eine Errungenschaft, welche auch ihr ohne Weiteres zu Gute kommt, die Preßfreiheit. Zwar kennt das friedliche Gebiet, auf welchem wir uns hier bewegen, nicht die Kämpfe und Stürme, welche andere Bestrebungen mit der Censur zu bestehen hatten; es scheint daher zunächst für uns gleichgültig, ob Preßfreiheit, die wir für unser Gebiet, in Norddeutschland wenigstens, besaßen, existirt oder nicht. Oesterreich allein machte bisher eine Ausnahme, denn hier bestand selbst für künstlerische Bestrebungen eine Strenge der Censur, welche der dortigen Presse gar nicht gestattete, die Zustände in ihrer Wahrheit zur Darstellung zu bringen. Treten wir indeß der Sache näher, so werden wir bald der möglichen und wünschenswerthen großen Folgen auch für uns inne werden.

Das System der Bevormundung, welches in Deutschland lange Jahre hindurch jeden geistigen Aufschwung niederhielt, die Gedrücktheit, welche in Folge davon der Geister sich bemächtigt hatte, konnte nicht anders als höchst ungünstig, so wie auf alle Verhältnisse, so insbesondere auch auf die Gestaltung unseres gesammten Lebens einwirken. Die Unfreiheit unserer Zustände war entschieden demoralisirend. Es war in Deutschland nicht Raum vorhanden für eine gediegene

Charakterentwicklung. Wo sie von Einzelnen errungen wurde, geschah sie trotz der Verhältnisse, nicht unterstützt durch dieselben; im Allgemeinen mußte Jeder sich schon befriedigt erklären, wenn es gelang, sich vor den Einflüssen der Schlechtigkeit zu schützen, und sich auf dem Punkt persönlicher Entwicklung zu erhalten, auf den er durch individuelle Befähigung und glückliche Umstände gestellt war. Die Unwahrheit, die Lüge, welche die Herrschaft besaßen, hatten unsere ganze Existenz unterminirt. Halbheit, Erbärmlichkeit wurde begünstigt, und das menschlich Große und Edle, Geradheit und Tüchtigkeit der Gesinnung in den Staub getreten, nicht blos in der Presse, auch im socialen Leben. Die Fähigkeit, höhere Naturen und das Streben derselben zu fassen, war in vielen Kreisen gar nicht vorhanden; die es mit dem Vaterland am redlichsten meinten, waren die Verdächtigten, und die Feinde alles Großen die herrschende Partei. Es war nicht möglich, weder im Leben noch durch die Presse, eine entschiedene Gesinnung auszuprägen.

Uns interessiren hier diese Zustände nicht an sich selbst; für uns kommen sie nur in Betracht hinsichtlich ihres Einflusses auf die musikalische Welt. Hier nun hatten sich jene Verhältnisse fast am beklagenswerthesten gestaltet. Das musikalische Leben war das knechtischste; es bestand eine weit größere Unfreiheit in der musikalischen, als in der politischen Welt, und noch bis auf den heutigen Tag ist der Sinn für Freiheit bei uns am wenigsten vorhanden. Schon längst galt in politischen Dingen eine Sprache, die, wurde sie auf die Kunst angewendet, an vielen Orten einen Schrei des Entsetzens hervorrief, und eine Ausdrucksweise, mit der sich Regierungen und Fürsten schon seit geraumer Zeit hatten vertraut machen müssen, war auf unserem Gebiet ein völlig fremder und ungewohnter Ton. In der musikalischen Presse war es, wo früher Entschiedenheit der Gesinnung und des Ausdrucks beinahe gänzlich verbannt war. Es gab eine beständige Achselträgerei, ein Hängen des Mantels nach dem Winde, — ein Verhalten, welches so demoralisirend gewirkt hat, daß die gewissenhaftesten Bestrebungen auf diesem Gebiet noch heute von Vielen verkannt werden, und eine größere und freiere Auffassung überhaupt noch nicht zur allgemeinen Geltung zu kommen vermag. Erst diese Blätter unter Rob. Schumann waren es, welche mit der seit dem Jahre 1830 beginnenden neuen Kunstepoche eine entschiedenere Gesinnung, welche geistige Frische und Schärfe auf musikalischem Gebiet einführten. Noch aber sind jene veralteten Zustände nicht überwunden, noch haben wir zu leiden von den traurigen Folgen der früheren Charakterlosigkeit und des Indifferentismus.

Welchen Mißverständnissen ist noch heute die musikalische Presse, eine Kritik insbesondere, die es redlich meint, die dahin strebt, Charakter in unsere verweichlichten Zustände zu bringen, die stets die höheren Zwecke der Kunst im Auge hat, und da weiß, daß wenn sie der Schlaffheit sich ergiebt, die Wogen der Charakterlosigkeit und des Indifferentismus über uns zusammenschlagen, die das Bewußtsein hat, daß sie der höheren Kunst verantwortlich ist, und daß auch sie später zur Rechenschaft gezogen wird darüber, ob sie selbständig sich zu erhalten wußte, oder mit fortreißen ließ von den Sympathien des Augenblicks, ich sage, welchen Mißverständnissen ist eine solche Kritik ausgesetzt. Wie gerade das edelste Streben des deutschen Volkes, das, was es aus seiner Erniedrigung einzig erretten kann, als ein durchaus Unzulässiges, Gefährliches betrachtet wurde, so kämpft eine höher strebende Kritik noch vielfach mit ähnlichem Widerstand. Wie dort, verkennt man auch hier das, was uns einzig weiter bringen, was die musikalische Presse auf gleiche Stufe mit der wissenschaftlichen und politischen erheben, was derselben eine Achtung gebietende Stellung unter allen übrigen Gebieten verschaffen kann, und stellt an sie das Verlangen, daß sie zur früheren Unbedeutenheit herabsinken soll. Die Kritik muß eine gebietende Macht sein, nicht durch eine äußerlich angemaßte Autorität, sie muß es sein durch das, was sie leistet, durch die Wahrheit und Probehaltigkeit ihrer Ansprüche. Sie kann nicht nach Autoritäten fragen, und denen gefällig sein wollen, welche sich nicht die Mühe geben, den Ernst und die Bedeutung ihres Strebens zu würdigen. Sie muß über allen Parteien stehen, und die Einseitigkeit und die Vorurtheile, wo sie dieselben findet, zerstreuen. Die Kritik ist nur dann Etwas, wenn sie diese Höhe des Standpunktes behauptet. Wie wenig Entgegenkommen aber findet sie für diese Bestrebungen in gewissen Kreisen. Ich kann hier beispielsweise an Dr. Krüger's Recension über Mendelssohn's Elias im vorigen Bande dieser Bl. erinnern. Man hat mir mitgetheilt, welchen Anstoß dieselbe seltsamer Weise hier und da gegeben hat, obgleich Krüger seiner Individualität ganz treu geblieben, und gegen Mendelssohn nicht im Geringsten strenger gewesen ist, als gegen Schumann, Hiller, Marx u. A., was man hätte wissen können. Ich spreche hier nicht von dem Urtheil derer über die Recension in Rede, welche überhaupt in Folge der Stufe der Einsicht, die sie einnehmen, nicht wagen dürfen, über Derartiges sich zu äußern. Gebrauchen solche den Ausdruck: Schmähartikel, so läßt man solches auf sich beruhen, und verzeiht ihnen, weil sie nicht wissen, was sie thun. Ich spreche von dem Urtheil besonnener, berufener Männer. Aber auch

diese, wie ungerecht sind sie, wenn sie eine solche tadelnde Stimme aus dem Zusammenhange mit Vor und Nach herausreißen, und ganz isolirt in's Auge fassen. Diese Blätter haben seit einer langen Reihe von Jahren Mendelssohn's Entwicklung verfolgt, und auf Hunderten ihrer Spalten den Werth und die große Bedeutung seiner Leistungen anerkannt; ich selbst habe mich ausführlicher in einem größeren Artikel darüber ausgesprochen. Welch' gewaltiger Unterschied nun auf der einen Seite: einmal einer tadelnden Stimme Raum zu geben, nachdem so viel Günstiges vorausgegangen, was nothwendig als Ergänzung betrachtet werden muß, und auf der anderen Seite: diesen Tadel als das einzige Urtheil des Blattes über die Leistungen eines Künstlers zu betrachten. Man wird mir zugestehen müssen, daß ich von diesem Gesichtspunkt aus, welchen ich gleich anfangs einnahm, als ich die Recension erscheinen ließ, unbedingt Recht habe. Aber auch abgesehen von diesem Umstand, welcher die streitigen Punkte in einem weit milderen Lichte zeigt, muß die Kritik die Freiheit besitzen, das was sie nach gewissenhafter Prüfung gefunden hat, offen und ohne Rückhalt aussprechen zu dürfen. Glaubt man sich bei solchen Resultaten nicht beruhigen zu können, so greife man an, offen und ehrlich, lediglich die Sache im Auge, und es muß sich dann herausstellen, auf wessen Seite die Wahrheit ist.

Noch an andere Erfahrungen, wie sie in verschiedenen Kreisen wiederholt vorkommen, kann ich hier beispielsweise erinnern. Es herrscht unter den Künstlern vielfach das Mißverständniß, in der Kritik überhaupt eine Feindin zu erblicken, oder, was noch schlimmer ist, die ausschließlich lobende als die wahre, die ihnen Nutzen bringt, und beim Publikum Eingang verschafft, die unparteiische dagegen als eine feindselige, nach persönlichen Motiven handelnde zu betrachten. Man stimmt vielleicht mit ihr überein, so lange der Tadel Andere trifft, und lobt die Schärfe ihrer Einsicht; kehrt sich diese aber einmal zufällig gegen das betreffende Individuum selbst, so wird dieselbe Kritik schnell zu einer gehässigen und feindseligen herabgesetzt, und man beruft sich zur Vertheidigung auf Stimmen, denen man sonst selbst nicht den geringsten Werth beilegt. Noch vielfach gilt das Vorurtheil, die Kritik sei überhaupt dazu bestimmt, aufzumuntern, selbst wo nicht die geringste Veranlassung zur Aufmunterung gegeben ist. Insbesondere erscheint es unbarmherzig, ein Op. 1 zu tadeln, sei es auch noch so schlecht, da man ja gar nicht wissen könne, wie viel Großes auf dieses einst noch folgen werde. Aus der blauen Möglichkeit herunter holt man die Beweise, nur um widersprechen, nur um die althergebrachte Charakterlosigkeit und den Mangel an Entschiedenheit vertheidigen zu können. Es wäre die Pflicht des Künstlers, mit ernster Selbstprüfung auf die Bemerkungen, zu denen seine Werke Veranlassung geben, einzugehen. Da dies aber zum Theil aus der Mode gekommen ist, sucht man sich zu entschädigen durch bestelltes Lob in anderen Blättern, ja man glaubt endlich gar an das, was man zu seinem eigenen Lobe über sich selbst anonym geschrieben hat, und führt das als Beweis an. Wie oft wird der aufrichtigste und wohlgemeinteste Tadel einer Gegenpartei, die von schlechten Motiven geleitet werde, zugeschrieben; ja so weit geht die Bewußtlosigkeit, daß man die höchste Kritik mit jenem elenden, feilen Geschreibe, welches freilich auch vorhanden, zusammenwirft, und die Gehässigkeit auf beide ausdehnt. Es ist natürlich hier nicht von den Besseren die Rede, die längst über solche Verkennung hinaus sind; aber eben so wenig habe ich nur leere Möglichkeiten vorgestellt, ich habe bestimmte Erfahrungen, die mit Beispielen sattsam zu belegen wären, ausgesprochen.

Das sind die Folgen unserer durch Mangel an Freiheit demoralisirten Zustände, sowohl im Gesammtleben der Nation im Allgemeinen, wie auf dem Gebiet der Musik im Besonderen; die Folgen jener Zustände, in denen die Lüge herrschte, und Vorurtheile die Entscheidung gaben, wo freie Rede und Gegenrede unmöglich war, wo man sich ängstlich aus dem Wege ging, weil noble Haltung fehlte, und Gemeinheiten immer zu fürchten waren. Es mögen diese Andeutungen genügen, um meinen Grundgedanken, wie durch Mangel an Freiheit der Schein und die Lüge ihr Netz über Alles ausgespannt hatten, wie beklagenswerthe Unwahrheit und Mangel an entschiedener Gesinnung insbesondere auf musikalischem Gebiet zur Geltung gelangt waren, zu rechtfertigen.

Durch die Preßfreiheit wird die Nation innerlich erstarken; von diesem neu errungenen Gut, von den riesenhaften Fortschritten im Laufe weniger Wochen hoffe und erwarte ich die segensreichsten Folgen auch für Musik, für die musikalische Presse insbesondere, von der hier allein noch die Rede war. Wie jetzt überall Geradheit, Offenheit, feste Bestimmtheit an die Stelle des früheren Heeres von Rücksichten tritt, so möge auch bei uns eine kräftige und freie Sprache mehr und mehr Raum gewinnen. Wir würden ohne alle Widerrede zurückbleiben, und den traurigen Anblick Solcher gewähren, welche die Zeit nicht fassen können, wenn wir säumen wollten, uns der Bewegung anzuschließen. Scheuen wir darum auch nicht so sehr wie bisher ein gegnerisches Aussprechen der Ansichten; geistige Lebendigkeit ist nur vorhanden, sobald Widerspruch stattfindet.

Gänzlich mißverstehen indeß würde man solche

Freiheit, solche Entschiedenheit, wenn man sie mit Rücksichtslosigkeit, Lieblosigkeit, Mangel an Achtung verwechseln wollte. Ich habe schon einmal ausgesprochen, wie diese unwürdigen Eigenschaften allein die Folge knechtischer Zustände sind, eben so wie kleinliche Gereiztheit bei Verschiedenheit der Ansicht nur eine gänzlich unfreie Gesinnung erkennen läßt, und von meinem Standpunkt aus als eine bedauernswerthe Lächerlichkeit erscheint. Mit der Freiheit wird der Friede, die Liebe, die Achtung für Jeden außer uns geboren; die Freiheit vereinigt in sich die Gegensätze größter Entschiedenheit und größter Milde.

Der tiefer Blickende wird in allen meinen Bestrebungen bisher schon diese Gesinnung erkannt haben. Als ich im 26sten und 27sten Bande dieser Bl. gegen Hrn J. Schäffer in Halle meine Erwiderungen über unser streitiges Thema „musikalische Recensionen" schrieb, bin ich vielfach gefragt worden, warum ich ihm, der eine schärfere Entgegnung verdient, in so ruhiger und rücksichtsvoller Weise geantwortet habe. Der Grund war der ausgesprochene; ich wollte zeigen, wie man sich die Wahrheit sagen kann und mit Schärfe streitige Punkte zu erörtern vermag, ohne in persönliche Gehässigkeit, die mich anwidert, zu verfallen. Diese letztere ist eine Eigenschaft, die vor der Sonne der Neuzeit in die Nacht überwundener Standpunkte zurücksinken muß. Für mich waren daher auch die Zeitereignisse nichts eigentlich Neues; ich habe stets das Princip, welches ihnen zu Grunde liegt, mehr und mehr zu verwirklichen getrachtet, und strebte in diesen Blättern diese Gesinnung zur Geltung zu bringen. Die bevorstehenden Umgestaltungen in allen unseren Lebensverhältnissen aber beschleunigen jetzt das offene Aussprechen dieser Grundsätze und den Entschluß ihrer entschiedeneren Verwirklichung. Möge man daher auch das Gesagte als Programm meiner künftigen Thätigkeit, was die formelle Seite derselben betrifft, betrachten.

Die jetzt besprochenen Fragen sind diejenigen, welche uns hier zunächst und unmittelbar berühren. In dem nachfolgenden Artikel sind nun die Einwirkungen der Gegenwart auf die Kunst, die sich derselben eben so wenig entziehen kann, zu erörtern.

*

(Fortsetzung folgt.)

Für die Orgel.

C. F. Becker, Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Zweiter Theil, enthaltend 162 Choräle. — Leipzig, Fr. Fleischer. Pr. 2 Thlr.

Eine so feste und einigende Unterlage auch der Choralgesang in den evangelischen Kirchen der sächsischen u. a. Länder an dem Hiller'schen Choralbuche seit länger als einem halben Jahrhundert gewonnen hatte, so läßt sich doch bei aller Anerkennung der großen Verdienste dieses immer noch schätzbaren Werkes nicht leugnen, daß es nun — nach so langer Zeit — nicht mehr im Stande ist, alle Bedürfnisse der singenden Gemeinden zu befriedigen. Wenn auch der Fall, daß seitdem Melodien in einzelnen Zügen hier oder dort mehr oder minder bedeutende Veränderungen erfahren haben, nicht sehr in Anschlag kommen kann, da eine zu umfassende und ängstliche Berücksichtigung der Varianten eher nachtheilig als förderlich auf Sangeseinheit und ächt musikalische Gestaltung der Weisen wirken muß, Hiller auch überdies schon die zu seiner Zeit üblichen Auswüchse des Choralgesanges so auszuscheiden wußte, daß er zwischen einer gewissen, damals herrschenden leiernden Cantabilität und der von der größeren Menge unverstandenen, urkräftigen authentischen Lesart der Melodien eine sich der musikalischen Anschauung des größeren Volkstheiles, überhaupt dem Volkssinne annähernde Mitte hielt, — so ist es doch Thatsache, daß in dem bezeichneten langen Zeitraume überall auch andere Melodien, als die im Hiller'schen Choralbuche enthaltenen, eingeführt worden sind. Die Einführung neuer Gesangbücher, das Verlangen, bei so zahlreichen Liedern für gewisse, oft bis zum Ueberdruß angewendete Versmaaße, sich wenigstens melodisch durch Abwechselung zu entschädigen, endlich die Anwendung im Kirchenliede bis dahin selten oder gar nicht üblicher, so wie auch die Erfindung neuer Versmaaße veranlaßte nicht nur die Erneuerung älterer, vordem selten gehörter, sondern auch die Erfindung neuer Weisen, die zum Theil (z. B. manche Schicht'sche) eine große Verbreitung und Beliebtheit erworben haben. Hieraus erklärt sich denn auch die rege Theilnahme, welche der zunächst mit Rücksicht auf das neue Leipziger Gesangbuch 1843 herausgegebene erste Theil des vorliegenden, in seiner nunmehrigen Vollständigkeit den jetzigen Bedürfnissen des kirchlichen Volksgesanges in möglich umfassender Weise entsprechenden Choralwerkes in Leipzig gefunden hat. Diese zweite, 162 ältere und neuere Choräle enthaltende Sammlung, die „den Wünschen mancher Kunstfreunde nachkommen und die Einführung dieses Choralbuchs auch außerhalb Leipzigs ermöglichen soll", bildet nun mit der Ersteren, welche 138 Choräle enthält, ein Ganzes, und der Verf. hofft somit hinreichende Gelegenheit geboten zu haben, „für ein jedes Kirchenlied, insbesondere für ein jedes im Königreich Sachsen gebräuchliche, leicht eine ihm entsprechende Melodie auf-

zufinden.“ Wir finden hier daher auch Melodien zu manchen schon im ersten Theile vertretenen Liedern oder Melodieangaben und erhalten z. B. zu den Liedern: O Gott, du frommer &c. und: Wie groß ist des Allmächt'gen &c., hier noch eine zweite und dritte Melodie. Was die Darstellung der Melodien nach der Reinheit oder, besser gesagt, Angemessenheit ihrer Lesarten betrifft, so geht aus der Vergleichung derselben mit dem Hiller'schen Choralbuche hervor, daß der Vf. sich so genau als möglich dem letzteren angeschlossen und im Ganzen nur selten veranlaßt gefunden hat, zu ändern. Im Uebrigen dürfen wir ihm, dem ausgezeichneten Forscher und Sammler im Gebiete der älteren Literatur, vollständig vertrauen. Außer ihm dürften wohl nur Wenige im Stande sein, die observanzmäßige Geltung der Melodien gegenüber den Ansprüchen ihrer authentischen Gestaltung, insbesondere auch ihren historischen Ursprung (Namen der Componisten oder wenigstens Zeit ihrer anfänglichen Verbreitung sind durchgängig angegeben) gründlichst zu beurtheilen. Auch die harmonische Bearbeitung offenbart den gereiften und gediegenen Sinn des Kirchenmusikers. Das Bewußtsein über die Art und den Grad der längst zugestandenen Vermittelung des alten Systems der Kirchentonarten mit dem modernen Systeme hat sich bei **Becker** unverkennbar äußerst entschieden und klar gebildet. Möchte man das von ihm angewendete Maaß von Harmonie und Stimmenführung, das zugleich den Vortrag der Choräle durch Singstimmen oder auch Posaunen leicht zuläßig macht, als für den kirchlichen Volksgesang mustergültig betrachten. Die Hiller'sche Harmonisation verdient nicht durchgängig diese Anerkennung. Bei einem fast übertriebenen Streben nach Popularität machte Hiller dem alten System zu wenig Zugeständnisse und zeigt namentlich eine gewisse chromatische Beweglichkeit, die nicht selten an Trivialität streift. Mit dieser Behauptung nicht einverstandene Leser bitten wir, nur etwa die Bearbeitung des Chorals: Mein Gott, ich danke herzlich &c. in beiden Choralbüchern zu vergleichen. — Die Auslassung der Zwischenspiele, so wie auch die schon durch die nächste Bestimmung des Werkes gerechtfertigte Nichtberücksichtigung des alten „rhythmischen Chorals“, über dessen von vielen Seiten neuerdings ernstlich verlangte allgemeine Einführung und Wiederherstellung zur Zeit noch viele unerledigte Fragen schweben, können wir nur billigen.

G. W. Körner, Op. 10. Der angehende Organist. Sammlung von leichten und kurzen Orgelstücken und Chorälen, in einer vom Leichten zum Schweren fortschreitenden Stufenfolge. Ein praktisches Hand- und Hülfsbuch zur Uebung für Orgelschüler und zum Gebrauch beim Gottesdienste für weniger geübte Organisten. Vierte, ganz umgearbeitete Auflage. — Leipzig, Friedlein und Hirsch. Preis 2 Thlr. 7½ Ngr.

Diese **vierte** Auflage des „angehenden Organisten“ giebt schon hinlänglich Zeugniß von der Brauchbarkeit und weiten Verbreitung desselben. Bei der Bekanntschaft, deren sich das Werk ohne Zweifel bei den meisten Orgelspielern zu erfreuen hat, dürfte eine ausführlichere Beurtheilung desselben hier überflüssig erscheinen. Mögen daher einige Bemerkungen über diese Ausgabe, insofern sie als eine veränderte und zugleich verbesserte gelten soll, genügen. Der Verf. hat, öffentlich ausgesprochenen Wünschen gemäß, viele der einfachsten und schwächsten Nummern hinweggelassen, und den dadurch gewonnenen Raum zur Mittheilung von kleinen, aber ihrem Inhalte, wie ihrer Form nach bedeutenderen Compositionen anerkannter Meister benutzt. „Um auf den Unterschied in der Behandlung der alten und neuen Tonarten aufmerksam zu machen“, fand er ferner eine andere Anordnung der Tonstücke für nöthig. Wir finden folgende Rubriken: 1) Vorspiele in den neuen Tonarten; 2) Vorspiele in den alten Kirchentonarten; 3) Vorspiele mit eingewebter Melodie; 4) Choräle mit Zwischenspielen; 5) Choral-Schlüsse; 6) Nachspiele.

Die Erhebung der Choral-Schlüsse zu einer selbständigen Rubrik halten wir für ungründlich und unberechtigt. Sie verleiht diesen Sätzchen, den Tonstücken anderer Abtheilungen gegenüber, eine Wichtigkeit, die ihnen gar nicht beizulegen ist. Eine isolirt dastehende Schlußformel — ohne allen organischen Zusammenhang mit einem Anfang und dem sich hieraus entwickelnden weiteren periodischen Verlaufe — ist etwas zu Unbefriedigendes, Unkünstlerisches. Wollte der Verf. dergleichen dennoch zu Nutz und Frommen der Schwachen in die Sammlung aufnehmen, so wäre die Unterordnung unter Nr. 4 weit rathsamer und zweckmäßiger gewesen; wie er denn auch dort die Gelegenheit, solche Schlüsse mit dem Chorale in unmittelbare Verbindung zu bringen und jenen organisch lebendigeren Zusammenhang mit den vorhergehenden Choralzeilen herzustellen, benutzt hat. Die Angabe der Componisten ist auch in dieser Ausgabe leider sehr unvollständig und wie nach zufälligem Belieben gemacht. Diese die wesentlichen Vorzüge der Sammlung wenig berührenden Ausstellungen widersprechen übrigens nicht dem günstigen Urtheile über das Werk überhaupt. Dasselbe bietet in einer zweckmäßig und umsichtig geordneten Masse von 521 Tonstücken ein

für fast alle Stufen der Uebung und des Unterrichts, wie für die meisten Bedürfnisse des evangelischen Organisten passende Auswahl dar. Daß in solchem Werke Geringes, Mittelmäßiges und Vorzügliches fast gleiche Berechtigung haben, versteht sich bei so weit umfassender Tendenz von selbst. Möge denn die reich- und vielhaltige Sammlung auch in dieser vollkommeneren Gestalt reichlichen Nutzen stiften, und so die Wünsche des für die Orgelliteratur so überaus thätigen Herausgebers krönen.

C. D. Wagner, Op. 16. Acht und vierzig choralartige Orgelvorspiele, zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande, nebst einer vollständigen Anleitung zum Gebrauch derselben, so wie auch einem Anhange, enthaltend: zwei figurirte Choralvorspiele und ein Postludium, bestehend aus einer fünfstimmigen Fuge von Seb. Bach mit einem Präludium. — Berlin, 1847. T. Trautwein (Guttentag). Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.

Auch die musikalische Literatur ist, ähnlich der belletristischen und dramatischen, reich an sogenannten Tendenzstücken, die irgend welchem Bedürfniß der musikalischen Praxis — sei's beim Unterrichte oder in Bezug auf einzelne Fälle des technischen, seltener höheren ästhetischen Vortrags, — oft auch nur der Neigung zu einem gerade herrschenden Modegeschmack entgegen kommen wollen. Inneren musikalischen Werth können solche Werke nur in so weit besitzen, als die Tyrannei des prosaischen Bedürfnisses und nebenher die individuelle Begabung der Verfasser zulassen. In die Reihe dieser philanthropisch dienstbaren, wenn auch musikalisch beschränkten Erzeugnisse will auch das vorliegende treten. Der Verf. giebt sämmtliche Orgelvorspiele in choralartiger Form, d. h. er führt zur schwachen Kräften möglichst angemessenen Vereinfachung des Orgelspiels die Choralmelodien mit ihren Hauptmotiven und eigenthümlichen Wendungen in Accordfolgen (also den Choral gleichsam mit seinen Zwischenspielen) vor, zugestehend, daß an den meisten dieser Sätze keine bestimmte Kunstform zu erkennen sei. Obgleich wir dem Verf. zur Erreichung seines Zweckes Glück wünschen dürfen, da er seine Aufgabe wohl zu lösen verstanden und sich fast überall als ein gewandter, sich in kirchlicher Weise ergehender Harmoniker und geübter Contrapunktist zeigt, so können wir doch seinen beschränkten Standpunkt, von dem er ausgegangen, nicht billigen. Eine so lange Reihe von Tonstücken unbestimmt formeller und gleichförmiger Gestaltung, in welchen der accordischen, oft viel zu willkürlich und gleichgültig aus der Mehr- in die Minderstimmigkeit, und umgekehrt, übergehenden Bewegung ein zuweilen auftauchendes Motiv des Chorals und eine unabsehbare Menge von Ligaturen einige Consistenz und Bedeutung verleiht, muß auch den Geduldigsten ermüden. Der Verf. konnte auch bei Anwendung der verschiedensten und mannichfaltigsten Formen einfach und leicht, ja noch leichter schreiben, als er gethan hat. Solche, wo möglich mit einem tüchtigen Inhalte gepaarte Mannichfaltigkeit würde neben der Erreichung des praktischen und instructiven Zweckes zugleich geistigere Anregung und höhere Befriedigung gewährt haben. Freilich ist es aber oft schwer, die Form so zu lenken, daß Leichtigkeit in der Ausführung und Besonderheit der musikalischen Intention, welche in poetischer Erhebung zuweilen dergleichen von außen auferlegte Fesseln sprengen möchte, sich nicht widerstreiten.

Was der Verf. in der, dem Werke vorausgeschickten Abhandlung über Kirchenmusik (insbesondere Choral-Vorspiel, Choral, Tempo des Chorals, Zwischenspiel, Nachspiel, Registriren) beibringt, ist sehr ernstlich gemeint, und wird im Einzelnen seine anregende Wirkung nicht verfehlen. Doch leidet das Ganze an ziemlich confuser, zerstückelter, Wahres und Halbwahres zuweilen wunderlich durcheinander werfender Darstellung. Auf umfassendere Begründung dieses Vorwurfs des Raumes wegen verzichtend, stellen wir beispielsweise nur folgende Sätze der öffentlichen Beurtheilung anheim: S. 8. „Daher verlangt man von ihm (dem Organisten) mit Recht, daß er auch Componist ist, oder wenigstens (!) fähig, eine Composition extemporiren zu können". Ebendas.: „Wer die Melodie auf einem Hauptmanual vortragen und auf einem anderen Manual dazu die Figurirung extemporiren kann, präludirt meisterhaft". Ueber die Kirchentonarten erklärt sich der Vf. ebendas. in einer Anmerkung: „Kirchentöne, eigentlich Tonleitern. Obwohl man gewöhnlich unter Tonart die Tonleiter versteht, so ist es eine unrichtige Ausdrucksart, indem Tonart (Modus) so viel heißt als Dur oder Moll". S. 15. „Den Ausdruck (die Dynamik), den man einem Orgelstücke zu geben vermag, kann man nur (?) durch die Registerwahl bewirken" u. s. w.

Gera. G. Siebeck.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 58. Rêverie du soir. Rhapsodie. **Hofmeister. 1 Thlr.**

Die Composition ist lang, — ein Umstand, den der in ihr herrschende Mangel an lebendiger Erfindung sehr fühlbar macht. Dazu denke man sich die langsame Bewegung, die einer „abendlichen Träumerei" entspricht, so kann man den Reiz ermessen, der ungefähr den Hörer gefangen nimmt. Die Bravour, welche der Comp. zum Schluß entfaltet, besteht in verbrauchten Arpeggien und ist philiströs; das beigeschriebene „grandioso" vermag keine Wirkung auszuüben.

H. Herz, La Pastorale. Etude de Concert. Edition simplifiée et augmentée d'une Introduction par l'auteur. **Schott. 1 Fl.**

Als Etüde gut, als Musikstück schmackhaft.

C. F. Friedrich, Op. 22. Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: La Fille du Régiment. **Heinrichshofen. 12½ Sgr.**

— — —, **Op.** 24—28. Invitations à la gaîté. Six Rondeaux-Valses. **Ebend. 5 Hefte, à 10 Sgr., compl. 1¼ Thlr.**

An der „Fantaisie" ist zu rühmen, daß sie nicht lang ist, an den „Rondeaux-Valses", daß sie kurz sind. Dort wie hier also zeigt sich Hr. Friedrich gleich rühmenswerth! Von letztgenannten Stücken, die der Comp. ein jedes einzeln mit einer Opuszahl beschenkt hat, ist noch zu sagen, daß sie leicht ausführbar, nicht affectirt, sondern kindisch naiv und niedlich sind.

H. Ravina, Op. 15. Solo p. P. Morceau de concours. **Schott. 1 Fl.**

Ein Flick- und Stückwerk, aus einer floskeligen Einleitung, einem floskeligen Largo und einem nicht viel besseren Tempo di marcia bestehend. Der Comp. hat sich mit Vortragsbezeichnungen sehr breit gemacht.

A. Croisez, Op. 41. Réminiscence de Bellini. Rêverie. **Hofmeister. 12½ Ngr.**

Der Comp. träumt von Bellini: Wie Vielen ist's schon so ergangen!

A. Goria, Op. 33. Chanson espagnole. Solo de Concert. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— —, **Op.** 34. Nocturne de Soirée sur la romance: Una furtiva lagrima de Donizetti. **Ebend. 54 Kr.**

In Op. 34 ist die Donizetti'sche Romanze zu einem Mittel gegen Schlaflosigkeit verarbeitet, in Op. 33 der spanische Gesang mit einer modernen Virtuosenmaske umgeben worden. Letzterwähntes Opus ist der königl. spanischen Isabelle II. zugeeignet. Ob dies ein Fortschritt zu nennen, darüber läßt sich streiten, sei's auch mit Umgehung der Frage, inwiefern das Element desselben im Tadel oder im Lobe sich äußere.

F. v. Flotow, Martha. Romantisch-komische Oper, im leichten Style für die Jugend eingerichtet von C. Czerny. Müller. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Entblößt von allen äußeren Nothwendigkeiten und Zufälligkeiten, wie dies ein Arrangement „im leichten Style" mit sich bringt, vermag sich derartige Opernmusik in ihrer ganzen Schaalheit und Nichtigkeit offen darzustellen. Nicht der geringste eigenthümliche Zug ist in vorliegendem Auszug, abgesehen von Nr. 9, einer irischen Nationalmelodie, zu entdecken; Alles, was der Comp. selbst erfunden, gehört in die Sphäre des Gewöhnlichsten und Niedrigsten: mit Widerwillen wendet man sich davon! Was die besondere Bestimmung dieses Arrangements anlangt, so erinnert sie lebhaft an die Preisaufgabe, „den Seeräuber Zampa und die Pest von Florenz für sechsjährige Mädchen zweckmäßig zuzubereiten".

Instructives.

A. Croisez, Op. 35. 3 petits Solos. Morceaux faciles et brillants. Nr. 1. Fantasina. Nr. 2. Barcarolla. Nr. 3. Marcia. **Hofmeister. Nr. 1—3, à 7½ Ngr.**

J. B. Duvernoy, Op. 173. Petite Fantaisie sur le Magister du village de P. Henrion. **Hofmeister. 12½ Ngr.**

— — —, **Op.** 174. Cavatine de Bellini. Fantaisie élégante. **Ebend. 12½ Ngr.**

Leichte, kurze Stücke, brauchbar zur Uebung im Notenlesen, sonst von gewöhnlichem Schlage.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 32. Den 18. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beiträge zur Kunstwissenschaft.

(Schluß.)

Sehen wir nun zu, in welcher Weise das bisher Vorgetragene bei der Kunstgeschichte in Anwendung komme, so wird sich finden, daß die allgemeine Anschauung, die dem Ganzen zu Grunde liegen soll, eine sehr einfache ist, vorausgesetzt, daß man den Muth hat, den lebendigen, wirklichen Erdenmenschen als den ganzen Menschen zu erfassen, und nicht von vornherein eine zwiefache, geradehin entgegengesetzte Welt anzunehmen, was denn freilich zu den größten Mißverständnissen führen muß. Man erinnere sich nur des unendlichen, nichtssagenden Geschwätzes über das Himmlische, Ueberirdische, Unfaßbare der Musik. Mit solchen Duseleien glaubte man etwas Großes gethan zu haben, während nichts leichter ist, als etwas in überirdischen Nebel zu hüllen und hinterher für unnahbar und heilig zu erklären.

Der Mensch ist in der Kunst Weltschöpfer, das heißt, er schafft die Welt, nicht materiell, sondern geistig. Alle Lebensgestaltungen der Natur und Geschichte werden von ihm dargestellt, und während sie in ihrer Wirklichkeit entstehen und vergehen, sind sie in der Kunst festgehalten im Momente der vollsten Verwirklichung ihres Lebens. So ist die Kunst die reinste Darstellung der Wirklichkeit. Der Tiefe des schaffenden Gemüths entsteigen Gestalten, die, von diesem festgehalten und dargestellt, weder sclavische Nachbildungen eines einzeln Vorhandenen sind, noch Ideale enthalten, welche einer überirdischen, nur im Zustande einer erregten Phantasie zu erfassenden Welt angehören, deren scheinbare Lichtgestalt bei dem Zusammentreffen mit dem Leben zusammenbricht. Der Mensch Shakespeare's, die Antigone des Sophokles, die Charaktere Mozart's sind unvergängliche Spiegel der Menschheit. Aber während überall und zu allen Zeiten ein gemeinsames Wesen dem Leben zu Grunde liegt, ein Wesen, was eben das unzerreißbare Band des Lebens selbst ist, dasjenige, vermöge dessen die einzelnen Erscheinungen desselben unter einander zusammenhängen und begriffen werden können, — liegt es in der durch Zeit und Raum bedingten Entwicklung des Lebens, daß die Kunst selbst mit dem Leben des Volks sich entfaltet, selbst eine Entwicklung hat. Diese Entwicklung entspricht durchaus immer der fortschreitenden Gestaltung und Bildung des Menschheitlebens, dem sie sich entringt, und wir sehen so die Geschichte im allgemeineren Sinne sich als die nothwendige Grundlage der Geschichte der Kunst geltend machen. Das hierzu aufgehäufte Material wird also nur dann eine organische Gestalt erhalten, und zum wirklichen Ausdruck der Kunstgeschichte, wenn es, auf seine philosophische und historische Grundlage zurückgeführt, aus diesen naturgemäß hervorwächst.

Dr. O. Lindner.

(Wird fortgesetzt.)

Aus Dresden.

Oper.

Es ist eben keine leichte Aufgabe, in unserer vielbewegten Zeit sich in die ruhige Vergangenheit zurück zu versetzen, um über damals empfangene Eindrücke musikalischer Gegenstände zu berichten, und wir zögerten diesmal länger als gewöhnlich, dieser Obliegenheit nachzukommen, da auch von Seiten unserer geehrten Leser nicht die Theilnahme zu erwarten war, die sie unter friedlicheren Verhältnissen wohl der Wirksamkeit der hiesigen Oper zuzuwenden pflegen. Wir haben indessen über drei neue Opern zu berichten, für Dresden eine so außerordentliche Begebenheit, daß wir nicht länger anstehen dürfen, die hierin entwickelte Thätigkeit der Intendanz anzuerkennen. Dies scheint uns um so angemessener, da ohne eingetretene wirkliche Krankheitsfälle der Beschäftigten (zweifelhafte kommen oft genug vor) die beiden letzten Opern noch in einer Zeit zur Aufführung gelangt sein würden, in welcher denselben größere Aufmerksamkeit und daraus folgender Beifall erwachsen wäre.

Die erste neue Oper, eigentlich ein altes Lustspiel, war: Der versiegelte Bürgermeister, Musik vom hiesigen Opernregisseur und Tenorist Hrn. Schmidt. Sie erlebte nur eine Vorstellung, und nach dem Grundsatz: de mortuis nil nisi bene, wollen wir es bei der einfachen Anzeige bewenden lassen, indem wir den Mitwirkenden das Zeugniß geben, daß von ihrer Seite alles Mögliche geschah, die Oper zu halten.

Die folgende war Donizetti's „Dom Sebastian", Text nach Scribe, bearbeitet von Leo Herz. Da das Sujet nur dem Hauptinhalte nach bekannt ist, halten wir eine flüchtige Erzählung des Herganges für nothwendig. — Zu Anfang der Oper bereiten sich die Portugiesen vor, zu dem Zuge gegen die Mauren unter Segel zu gehen. Dom Antonio, Sebastians Oheim, dankt dem obersten Richter des geheimen Senats, Dom Juan de Sylva, daß er ihm zur Verwaltung des Reiches in Abwesenheit des Königs verholfen, worauf dieser den heimlichen Plan durchschauen läßt, Portugal an Spanien zu verrathen. Der Dichter Camoens tritt auf, um dem Könige den Wunsch vorzutragen, ihn auf dem Kriegszuge zu begleiten. Antonio weist ihn ab, doch der hinzukommende Sebastian gewährt seinen Wunsch unter Anerkennung seiner Verdienste als Dichter, und verwandelt auf seine Bitten das Todesurtheil der Zayda in Verbannung. Zayda, Tochter Ben-Selims, Statthalters von Fez, bei einem früheren Zuge gefangen und zum Christenthum bekehrt, soll als Abtrünnige den Flammentod der Ketzer erleiden, und des Königs Begnadigung erwirbt diesem Zayda's Liebe, wogegen Dom Sylva und die Richter, wegen des entrissenen Opfers sich zu rächen schwören. Camoens wird vom König aufgefordert, den Erfolg des Krieges zu weissagen; er verheißt ihm den Sieg, eben eintretender Sturm läßt ihn einen unglücklichen Ausgang befürchten, doch da die Ruhe wiederkehrt, erklärt er die finstere Ahnung für trügerisch, worauf der Abzug erfolgt. — Im zweiten Acte wird Zayda's Rückkehr von den Ihrigen gefeiert und sie mit dem Araberhäuptling Abayaldos verlobt, den sie haßt, weil ihr Herz Dom Sebastian gehört. Abayaldos unterbricht die Festlichkeiten mit der Nachricht, daß die Christen zum Ueberfalle nahen, den die Mauren in Niederlage zu verwandeln davon eilen In der nächsten (zu rasch herbeigeführten) Scene ist die Schlacht zum Nachtheil der Portugiesen entschieden; der König, mit einigen Getreuen flüchtig, betrauert Camoens, der an seiner Seite gefallen. Abayaldos erreicht ihn mit seiner Schaar und verlangt, daß ihm der König bezeichnet werde. Sebastian ist erschöpft niedergesunken, Sandoval, Officier in des Königs Gefolge, giebt sich für diesen aus und wird von Abayaldos getödtet. Nach Entfernung der Araber erscheint Zayda, Sebastians vermeintlichen Tod beklagend, findet ihn und verbindet seine Wunden, indem er zum Bewußtsein erwacht. Nachdem Beide ihre Liebe bekannt und einander Treue geschworen, eilt Zayda's Vater mit Abayaldos und den Seinen herbei, um die geflohenen Christen zu vernichten. Zayda sichert die Flucht des Königs, als deren Preis sie Abayaldos ihre Hand reicht, und um dessen Eifersucht und Argwohn zu entwaffnen, giebt sie vor, sie habe gelobt, einen Christen zu befreien, da sie durch einen Christen vom Flammentode gerettet worden sei. — Im dritten Aufzuge ist Abayaldos als Gesandter in Lissabon, um den Frieden zu vermitteln, was ihm gelingt. Zayda beklagt sich darüber, daß Abayaldos sie aus Mißtrauen mit sich geführt. Er entdeckt als Ursache desselben, daß sie im Traume den Namen eines Christen genannt habe, und daß er diesem den Tod geschworen. In der darauf folgenden Scene begrüßt Camoens die Heimath nach langen Leiden, und begegnet Dom Sebastian, der gleich ihm als Bettler zurückkehrt, und den er wegen seiner Entstellung nur mühsam erkennt. Antonio, Dom Juan und Volk ziehen vorüber, um dem todtgeglaubten Könige ein Traueramt zu halten. Die Richter flehen zum Himmel, dem Sünder zu vergeben. Camoens tritt vor und verbietet diese Lästerworte. Dom Juan will ihn im Namen des Königs verhaften lassen, doch Sebastian untersagt es, indem er von Allen als der König erkannt wird. Abayaldos, der ihn ebenfalls erkannt, ergreift die Gelegenheit zur Rache, und beschwört, daß er selbst den König in der Schlacht bei

Alcazar getödtet habe, was sein gleich ihm getäuschtes Gefolge bezeugt. Dom Juan benutzt sogleich diesen Umstand zu seinen Plänen, und erklärt ihn für einen Betrüger, der auf dem Scheiterhaufen sterben müsse. — Im vierten Acte sind die Richter versammelt, Sebastian zu verurtheilen. Da dieser das Gericht nicht anerkennen will, läßt man Zayda als Zeugin vor, in der Hoffnung, sie werde im Sinne des Gerichts aussagen. Aber sie erklärt, daß sie, Sandovals Aufopferung benutzend, ihren Gatten getäuscht habe, um den König zu retten, der sie einst vom Tode befreit habe. Während die Richter unschlüssig sind, verwirft Dom Juan das Zeugniß der verbannten Ketzerin, und verurtheilt sie zum Flammentode. — Der fünfte Act zeigt die Liebenden im Kerker. Dom Juan, durch einen Gesandten benachrichtigt, daß Herzog Alba's Heer herannaht, fordert Zayda auf, den König zur Unterzeichnung der Entsagungsacte auf den Thron zu bewegen, indem er beiden die Freiheit verspricht, doch sie ziehen den Tod dieser Schmach vor. Als sie in Begriff sind, zum Richtplatz zu gehen, erscheint Camoens mit einem Nachen zu ihrer Rettung. Schon sind beide aus dem Gefängniß und der Rettung nahe, doch ihre beabsichtigte Flucht ist Dom Antonio verrathen, der mit Soldaten bereit steht, die Fliehenden erschießen zu lassen. Abayaldos zeigt an, daß das Volk zur Befreiung des Königs herbeieilt; indem die Bedrohten die letzte Mauer übersteigen, fallen sie von Kugeln durchbohrt, und unter dem Frohlocken der Richter endet die Oper.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Posaunist **Rabich**, welcher sich in Weimar am Hofe mehrere Male mit großem Beifalle hören ließ, ist zum Großherzogl. Weimarischen Kammervirtuosen ernannt worden.

Neue Opern. Von Pesth wird berichtet: Kapellmstr. **Erkl** componirt eine schaudererregende Oper: „das Blutglas“. — Kapellmstr. **F. Kaiser** arbeitet an einer heidnischen Oper, welche um das Jahr 1241 spielt, und den „Einfall der Mongolen in Ungarn“ zum Vorwurfe hat.

Eine neue Oper von **Sanelli**: „Gennaro arrese“ ist nun vollendet, und soll im Theater della Pergola in Florenz zum ersten Male aufgeführt werden, — wenn wieder Ruhe ist.

Von zweien unserer Mitarbeiter berichtet die Theater-Chronik in ihrer Nr. 43: Eine neue Oper von **Emil Steinkühler**, einem geborenen Düsseldorfer, die auch dort zum ersten Male jetzt gegeben wurde, hat unser Gollmick dem Shakespeare'schen „Wie es Euch gefällt“ nachgebildet; und in Darmstadt ist am 14ten März die neue Oper unseres **C. A. Mangold**: „Dornröschen“ zum ersten Male mit großem Beifall und Hervorruf aufgeführt worden. Den Stoff der Dichtung von Eduard Duller bildet das bekannte altdeutsche Mährchen vom Dornröschen, dem aber der Dichter eine tiefere Bedeutung unterlegt und eine höhere vaterländische Idee vermählt hat. Dornröschen, die Königstochter, welche vom Spindelstich der bösen Fee getroffen, in jahrhundertlangen Schlaf versinkt, sammt ihrem Schloß und seiner Herrlichkeit, stellt die Germania vor; der Ritter, der Muth, kommt endlich sie zu befreien, Genien zeigen ihm im Traum den Pfad, der zu seinem Ideal führt, unerschrocken stürzt er in die Wildniß, in die Labyrinthe der durch magische Kraft gewobenen Dornhecken, welche den Anblick des Schlosses entziehen, bis er zu demselben gelangt und zu Dornröschen empordringt. Da löst sich der Zauber, Schloß, Ritter, Minstrels, Volk und Landleute erstehen zu neuem Leben, und an der Hand des Ritters erscheint die erwachte Germania, setzt sich die Krone auf das lockige Haupt, ergreift das Schwert und das Goldschild mit dem schwarzen Adler, während um sie her der Lobgesang des befreiten Volkes erschallt. Es würde überflüssig sein, das Große und Erhebende dieser Auffassung und das Bedeutungsvolle der Allegorie namentlich für den gegenwärtigen Moment hervorzuheben. Desto schöner ist's, daß wir hier nicht einen blos festdichterischen Erguß mit Benutzung des gegenwärtigen Moments vor uns haben, vielmehr sind Dichtung und Composition in ihrer vorliegenden Gestalt bereits früher vollendet gewesen, und von dem Mitregent wird daher auch ein an den Dichter gerichtetes Wort erzählt: „Duller, Sie haben auf dem Dreifuß gesessen!“ Möge der pythische Spruch ganz und vollständig in Erfüllung gehen! —

Vermischtes.

Bei der Beurtheilung der Frau **Jenny Lutzer** als Regimentstochter im Dresdner Tageblatte heißt es daselbst: Die Geschichte unserer Gegenwart, die mit ehernem Tritte wandelt und zugleich mit Flügeln daherrauscht, drängt die schöne Kunst zurück, daß sie warte, bis die Freiheit der deutschen Nation ganz gewonnen und befestigt sei, und aus ihr auch für die Production und den Genuß der Kunst eine neue edlere Zeit hervorgehe. Wer in diesen Tagen zum Genusse der Kunst eine volle Ruhe der Stimmung gewinnen kann, Dem ist fast zu rathen, daß er nach London reise und dort diplomatische Besuche abstatte. Jedenfalls aber sollte die Theaterdirection, welche doch das Geld des Publikums haben will, und sich ohne dasselbe sehr übel und verlegen befindet, endlich auch gegen das Publikum eine zuvorkommendere, diesem Verhältniß vernünftig entsprechendere Form gebrauchen lernen. Es ist eine frühere Ankündigung eines Gastes von Namen nöthig, um die Aufmerksamkeit des Publikums möglicher Weise

auf ihn zu lenken. Wir werden, sobald die Zeit für diese, im Augenblicke unbedeutend scheinende öffentliche Angelegenheit Raum bietet, darauf, wie auf manches Wichtigere bei unserem Kunstinstitute zurückkommen. Auch die Theaterdirection wird sich hoffentlich eine Ehre daraus machen, den Geist der Zeit zu begreifen, und die Reformen vornehmen, die sich schon vor dem 24sten Februar als nöthig erwiesen, und die wir jetzt mit freiem Worte erörtern können. Wir haben für Frau Jenny Lutzer nur das freundliche Bedauern, daß sie in so bedeutender, bewegter Zeit zu Gastrollen erschien. Der vorzügliche Ruf dieser Sängerin ist bekannt und wohlbegründet. Die Stimme hat, besonders in den höheren Mitteltönen, noch wenig an Klang eingebüßt, und Nichts an Sicherheit, an vortrefflicher Schule, an Klarheit der Coloratur, an Feinheit und Beseelung des Vortrags. Ihr Mezza voce besitzt großen Reiz. Uebrigens schien uns die Rolle der „Marie" wenig passend für den Gast, und das Marketenderische trat in der Darstellung zu sehr hervor, und noch überhaupt das Frauenhafte. Der Abschied vom Regimente, das „Heil dir, mein Vaterland", wurde von Frau J. Lutzer ganz vorzüglich ausgeführt. Doch wer kann das „Heil dir, mein Vaterland" so kräftig und begeistert singen, wie es in der Brust jedes wahren Deutschen jetzt erklingt! Heil dir, mein Vaterland, daß deine Bürger ihr Blut für deine Freiheit vergossen haben; was durch das Blut unserer Brüder, unserer Mitbürger errungen wurde, kann nicht wieder verloren gehen. Wir werden es zu bewahren wissen!

Frau von Lamartine, schreibt man aus **Paris** hat in diesen Tagen im Wintergarten ein großes Concert zum Besten hilfsbedürftiger Lehrlinge und armer verwaister Mädchen veranstaltet. Unter den Mitwirkenden werden die vorzüglichsten Mitglieder der Theater genannt. Das Concert war sehr zahlreich besucht. — Th. E.

In **Wien** hat die Musik seit der Revolution einen ganz anderen Aufschwung gewonnen: Im großen Redoutensaale war Concert für das Bürger-Versorgungshaus, Anwesenheit des kaiserlichen Hofes, Festouvertüre von Helmesberger, Singerei von Fräul. Zerr, Frau Hasselt-Barth, und den HH. Reichard und Leithner, Soli von Dreyschock und Leitermayer, und am Schluß natürlich der Marsch der Wiener Studentenlegion von Litolff. — Beim Sperl veranstaltete Johann Strauß ein Jubelfest zur Errichtung eines Denkmals für die März-Gefallenen, wobei es ein Ausrückungslied der Nationalgarde von Saphir und Proch, ein Freiheitslied von Tauber und Schachner, ein Nationalgardenlied von Castelli und Suppé, und einen großen Nationalgardenmarsch von J. Strauß gab. — Litolff führte ein großes Concert zu demselben Zwecke auf, was dem Denkmalfond eine Netto-Einnahme von 1007 Fl. brachte. — Die beiden kleinen Wollrabe (Auguste und Amalie) machten auch mit Lortzing's Unterstützung im Theater an der Wien eine Akademie zusammen, deren halber Ertrag für die Verwundeten war, und wobei es an Nationalgardenliedern und gelegentlichen Dichtungen unter der Mitwirkung Kunst's, Staudigl's, Bielziczky's und des Frl. Helbig nicht fehlte. Zu denselben Zwecken veranstaltet Baron v. Klesheim eine musikalisch-declamatorische Akademie an der Josephstadt, aller kleinen Concerte 2c. nicht zu gedenken. Daß bezügliche Compositionen, wie Lieder, Märsche, Tänze 2c., gleich den Pilzen hervorschießen, kann man sich denken. Alles bisher Verbotene kommt natürlich jetzt glanzvoll zum Vorschein, und Marschner's Templer und Jüdin mit dem Barfüßler Mönch und seinem Ora pro nobis wird im k. k. Hofoperntheater den Anfang machen. — Die Theater sind noch immer schlecht besucht, selbst Halm's neuestes Stück: „Verbot und Befehl", ein sehr gutes Stück, hat kein Interesse erregt. — Am 1sten April kam das neue Preßgesetz und wurde noch am selben Tage auf der Universität verbrannt! — Die Ankündigung der italienischen Oper wurde von den Ecken abgerissen, da man erzürnt war über die Tactlosigkeit, daß in Wien italienische Oper gegeben wird, während man in Mailand die Oestreicher mit Kugeln begrüßt. —

Auch in **Paris** hat die Republik Manches geändert: Duprez geht nach Brüssel, dagegen kommt Rossini nach Paris, um sein Talent und seine Börse zur Verfügung der Nationaloper zu stellen; Opern-Director Mirecourt hat den Minister des Innern um Erlaubniß gebeten, seine Theater durch eine Lotterie um 2,100,000 Frcs. ausspielen zu lassen, wovon er 100,000 Frcs. für die Arbeiter-Bevölkerung geben will, — Auber soll die Stelle als Director des Conservatoriums verlieren; — die Musikalienhandlung von Brandus u. Co. in der rue Richelieu verkauft eine Woche lang Alles umsonst, indem der ganze Ertrag den Opfern des Februars zufließen soll. — Der Minister des Innern macht folgenden Beschluß bekannt: Der Regierungscommissair beim Theater der Republik (ehemals Theater Français) ist ermächtigt, in sehr kurzen Zwischenräumen Gratisvorstellungen zu geben. Bei diesen Gelegenheiten sollen die größten Meisterwerke der französischen Bühne von den vorzüglichsten Künstlern des Theaters gegeben werden. In den Zwischenacten sollen die Orchester nationale Weisen und Gesänge ausführen. Der ganze Saal wird in numerirte Sperrsitze eingetheilt, für jeden Sperrsitz wird ein Billet angefertigt. Diese Billete werden in gleicher Anzahl von Balleten zu zwei Personen an die zwölf Mairien von Paris, an das Stadthaus und an die Polizeipräfectur vertheilt, um von diesen den Werkstätten, den Clubbs und den Schulen, so wie den Aermsten zugeschickt zu werden; unter ihnen entscheidet das Loos. —

Die Musik, sagt die Abendzeitung, erweckt unmittelbar weniger Gedanken, als irgend eine andere Kunst, und Personen, welche immerdar musiciren, verlernen das Denken fast ganz. Dies sollte man bei der musikalischen Treibhauserziehung der Knaben und Mädchen nicht vergessen. —

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 33.** Den 22. April 1848.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Fragen der Zeit.

(Fortsetzung.)

II.

Die Ereignisse der Gegenwart in ihrem Einfluß auf die Gestaltung der Kunst.

Ich sprach in dem ersten Artikel die Hoffnung aus, daß die Nation durch die gegenwärtige Bewegung innerlich erstarken, daß dieser Aufschwung die günstigste Rückwirkung auch auf Musik haben werde. Ich sprach dort zunächst von der musikalischen Presse, die ich als bisher noch am wenigsten von dem modernen Geist berührt, bezeichnete, deren Gebiet ich als das knechtischte erkannte. — Die musikalische Presse indeß ist durchaus nichts Isolirtes, von der Kunst Getrenntes, sie ist wesentlich der Reflex der Bewegungen auf dem Kunstgebiet, und der Schluß liegt daher nahe, daß das, was von ihr zu sagen ist, auch von der Kunst gilt. Auch die Kunst selbst, die Musik unserer Tage, zeigt ähnliche Zustände, und es ist daher auch consequent, in Bezug auf sie ähnliche Einflüsse der Zeitbewegung, zuletzt einen gleichen Aufschwung, wie von den unmittelbar durch die neue Errungenschaft berührten Gebieten, zu erwarten.

Die Musiker haben bisher in ihrer Mehrzahl an den nationalen Angelegenheiten zu wenig Antheil genommen, und es fehlt daher bei dieser Mehrzahl derselben [an einer bestimmt ausgeprägten Gesinnung für die politischen Bewegungen des Tages. In derselben Weise wie von der musikalischen Presse insbesondere zu sagen war, ist von dem Gesammtgebiet der Tonkunst zu bemerken, daß die hier und da sich kundgebenden kräftigeren Regungen der Neuzeit, einzelne Ausnahmen abgerechnet, keinen Widerhall gefunden haben. Die Musiker waren zu sehr gewohnt, ihre Kunst als ein abgesondertes Gebiet zu betrachten, welches außerhalb aller geschichtlichen Bewegung steht; sie haben dem Fortschritt der Freiheit zu wenig gehuldigt; im Gegentheil die conservative Partei zählt unter ihnen die eifrigsten Anhänger. Schon die äußere Stellung derselben, die sie so häufig in die Nähe der Fürsten bringt, hat hierzu viel beigetragen, und nahe damit in Verbindung steht, daß die Kunst der Unterstützung bedarf, und sich darum vorzugsweise an die wohlhabenden Classen der Gesellschaft wendet. Die Kunst war darum auch bis jetzt mehr ein Luxus der Höhergestellten, nicht eine Sache des Volkes; sie wurzelte weniger und seltener in der Gesammtheit, sie kannte nur die höheren Schichten der Gesellschaft als ihren Hintergrund. — Ein der Tonkunst ausschließlich eigener Umstand kam hinzu, den Indifferentismus gegen das Allgemeine in musikalischer Sphäre zu erhöhen. Die Musiker wenden sich mit ihren Tönen an die Gesammtheit aller für Tonkunst Empfänglichen; die Tonkunst ist die Weltsprache, während die Poesie zunächst auf die nationalen Grenzen beschränkt ist. Dies hat zur Folge gehabt, daß die Musiker die nationelle Basis zu sehr aus den Augen verloren, daß sie sich einem grundfalschen Weltbürgerthum, dessen Mittelpunkt die Gleichgültigkeit gegen alle Nationalität ist, ergeben haben. Ueberall und in jedem Lande

zu Hause, mußten sie oft das Interesse für ihr Vaterland verlieren, und mit der Abgeschliffenheit im äußeren Benehmen, die sie sich aneigneten, zugleich auch jeder inneren Bestimmtheit, jeder charaktervollen Eigenthümlichkeit sich entäußern. Wie wäre es möglich gewesen, daß die Unsitte, für die Titel deutscher Werke eine fremde Sprache zu wählen, zu so allgemeiner Geltung hätte gelangen können, und so schwer sich würde beseitigen lassen, wenn nicht solche beklagenswerthe Gleichgültigkeit vorherrschend gewesen wäre, wie wäre es möglich, daß noch jetzt im Concert — und dies nicht blos ausnahmsweise, sondern als Regel — italienisch, französisch, englisch gesungen würde, wie zu weiland Reinhard Kaisers Zeit, in dessen Opern alle Sprachen durcheinander gemengt waren, wenn nicht der Sinn für Nationalität in der musikalischen Welt ganz untergegangen wäre! — Ich erinnere noch an ein tief eingewurzeltes Uebel im Gesammtleben der Nation, dem die Musiker eben so wenig wie die Anderen sich haben entziehen können, dem gerade sie, wie es scheint, mit einer gewissen Vorliebe gehuldigt haben. Es ist dies die aristokratische Haltung der Bildung, der Stolz derselben, der sich schämt, Sympathien mit dem Volke laut werden zu lassen, der Alles Das, was von diesem ausgeht, seiner unwerth erachtet und sich vornehm zurückziehen zu müssen glaubt. Dieser Stolz hat die unglückselige Zersplitterung, an welcher wir namentlich in Norddeutschland leiden, zur Folge gehabt, den Mangel an Thatkraft, den Mangel an gesundem Volksleben, den Mangel an ungetheilter Einheit und einem Gesammtwillen, und es ist nur eine ganz gerechte Vergeltung, wenn jetzt sich zeigt, wie die Aristokraten der Bildung hinter dem gesunden Sinne des Volkes, hinter der natürlichen Frische und gesunden Empfindung desselben zurückbleiben, wenn sich zeigt, wie die Ersten die Letzten werden. Ich glaube, es giebt, wenn auch nur hier und da und vereinzelt, Musiker, welche so sehr in die Nacht des Irrthums verstrickt sind, daß sie noch jetzt, nach all' den gewaltigen Resultaten, welche die Zeit gebracht hat, die Größe derselben zu negiren, oder vornehm, als Aeußerungen ungesitteter Volkskraft zu belächeln sich bemühen. Man höre das Urtheil über Männergesangsvereine und Männergesangsfeste. Man wird von Solchen Ungünstiges vernehmen, und das künstlerisch Geringfügige dieser Bestrebungen allein geltend gemacht sehen. Es bedarf keiner Bemerkung, daß dies Urtheil vom Standpunkt der Kunst aus richtig ist, denn sowohl Compositionen wie Ausführung schreiten in ihrer Mehrzahl in diesen Kreisen nicht über eine untergeordnete Bedeutung hinaus; es ist eben so begründet, daß die Stimmen verdorben werden, und die höhere Gesangskunst, so wie der Gesang gemischter Chöre, der einzig wahre, vernachlässigt und in den Hintergrund gedrängt wird. Aber der große Werth, den unsere Kunst für das sociale Leben dadurch erhält, die Verschwisterung mit demselben, die allgemeinen Resultate, die sie in der freundlichsten Form auf diese Weise erreicht, Resultate, die bei dem gegenwärtigen Umschwunge nicht ohne mächtigen Einfluß gewesen sind, sind nicht laut genug zu rühmen, und eine schlechte künstlerische Leistung durch solche Volksmassen ist mir in diesem Sinne lieber, als die größte Kunstfertigkeit einer Sängerin im fürstlichen Salon. Das Interesse für die Kunst im engeren Sinne hat sein großes, wohlbegründetes Recht, sollte sich aber nicht dadurch bethätigen, daß man über jene Vereine geringschätzig abspricht; die Kunst soll positiv neben denselben gefördert und aufgemuntert werden, und es wäre zu wünschen, daß man hier eine eben so rege Thätigkeit entwickelte, wie auf jenem Gebiet der Fall. Eine besondere Folge derartiger Isolirungen, eines solchen vornehmen, beständigen Besserwissenwollens ist gewesen, daß man sich abwendet von dem Versuche besserer Gestaltung auf dem Gebiete der Musik, daß man das Bestehende vertheidigt, und über jedes neue Beginnen gleich anfänglich hinaus zu sein meint.

Ich habe schon früher und bei anderer Gelegenheit mehrfach diese Verhältnisse erwähnt, und auf die Nothwendigkeit, daß auch die Kunst den nationalen Bestrebungen sich anschließt, hingedeutet; ich habe auch schon dort die Einschränkung hinzugefügt, daß ich keineswegs meine, die Kunst solle in Politik untergehen, sondern daß ich lediglich die Anregung im Sinne habe, welche aus neuen Ideen für die Erweiterung und Vertiefung der Empfindung sich ergiebt. Was auf dem Wege ruhiger Entwicklung nur allmälig sich hätte gestalten können, und was erst die Zukunft nach langen und unausgesetzten Bemühungen uns zu bringen versprach, das führt jetzt die Gewalt der Umstände mit einem Schlage herbei. Auch der Isolirteste muß jetzt berührt, der Ruhigste mit fortgerissen werden, und es ist Aussicht vorhanden, jetzt oder nie, daß der Beruf der gegenwärtigen Kunst lebendiger erkannt, daß der Fortschritt in dieser Beziehung schneller, als sich hoffen ließ, bewirkt werde. Wie bei der musikalischen Presse soll derselbe auch hier in ausgeprägterer Gesinnung bestehen, soll an die Stelle der Zerfahrenheit der Charaktere geschlossene Kraft treten, soll durch kernhafte Gesinnung die Diplomatennatur, die sich jetzt so vielfach bei den Künstlern, insbesondere bei den Virtuosen eingeschlichen hat, die schlaue Berechnung, die wenig verträglich scheint mit dem überwiegenden Gemüthsleben des Tonkünstlers verdrängt werden. Dann ist zu hoffen, daß der Seicht=

heit, welche die Kunst zur leeren Unterhaltung herabwürdigt, und als einen Luxusartikel betrachtete, der künstlerischen Gesinnungslosigkeit ein kräftiger Damm entgegengesetzt wird, dann ist zu hoffen, daß das Nationalgefühl auch in der Kunst erstarken, und die Herrschaft des Italienischen und Französischen gebrochen werden wird. Das Publikum wird gegenwärtig einer solchen Richtung sich geneigt zeigen, und so läßt sich erwarten, daß Künstler und Laien sich wechselseitig die Hand reichen.

Es sei jetzt der wichtigste Punkt in diesem Abschnitt besonders zur Sprache gebracht: ich erwarte von dem allgemeinen Aufschwung, daß die Kunst einen neuen Inhalt erhalten werde.

Der Begriff des Inhalts ist bei der großen Bedeutung der Form in der Tonkunst immer vernachlässigt worden. Auch der Umstand, daß gerade der Inhalt es ist, welcher den unbewußten, in der Tiefe der Seele webenden Mächten angehört, dasjenige ist, was angeboren wird, ist bei der Vernachlässigung dieses Begriffs von Einfluß gewesen. Das Bewußtsein des Künstlers richtet sich auf die Form, die künstlerischen Ausdrucksmittel, in die er seinen unmittelbaren geistigen Besitz hineinlegt. Es ist ganz natürlich, wenn er von der Rücksicht auf den Inhalt nicht bewegt ist; das, was in seinem Bewußtsein lebt, ist die Kunst der Darstellung; Inhalt ist das, was die Natur in ihn hineingelegt hat, und wird vorausgesetzt.

Dies ursprünglich ganz richtige Verhältniß erfährt indeß im Laufe der Zeiten mannichfache Modificationen. Was ich so eben in Bezug auf Inhalt bemerkte, gilt von dem Höhepunkt einer Entwicklungsstufe, gilt von den Genies, die berufen sind, diesen anzubahnen und zu vollenden. Hier ist der Künstler lediglich damit beschäftigt, die Fülle seines individuellen Besitzes, der Eins ist mit dem Gesammtgehalt der Zeit, auszusprechen. Anderes aber zeigt sich beim Herabsteigen von solchen Höhepunkten. Es treten Epochen ein, Wendepunkte, wo das Alte, das, was vordem ein Großes und Herrliches war, sich auslebt, und das Neue nur erst ein Werdendes, in einzelnen Anfängen Vorhandenes ist, mit dem Früheren ringt und kämpft. Die neuere Zeit muß als eine solche bezeichnet werden bis herab auf die Gegenwart. Die früheren Zustände waren schon längst unhaltbar geworden; dennoch behaupteten sie eine gewisse Geltung, ja zeigten den Schein, als ob sie das einzig Herrschende wären. In solchen Zeiten nun ist es falsch, wenn der Künstler wie in den Epochen höchsten Aufschwunges, den Inhalt voraussetzt, wenn er sich um ihn unbekümmert zeigt, und es, fast möchte ich sagen, dem Zufall überläßt, welcher Richtung er innerlich angehört. Abgesehen von dem schon vorhin erwähnten Umstand, daß das Bewußtsein des Künstlers sich vorzugsweise mit den Ausdrucksmitteln beschäftigt, und dadurch die große Selbsttäuschung entsteht, daß componiren könne, wer diese in der Gewalt habe, — eine Selbsttäuschung, welche ganz von dem allgemein menschlichen Inhalt der Kunst absieht, und nicht weiß, daß nur der berufen ist zur Production, dessen Inneres einen selbständigen Inhalt birgt, nur der, welcher als Mensch bedeutende innere Erlebnisse erfahren hat, eine Selbsttäuschung, welche nicht weiß, daß jeder in geistigen Gebieten Thätige zuvor ein bedeutender Mensch sein muß, bevor es ihm gelingen wird, irgend etwas Menschheitbeglückendes auszusprechen — ich sage, abgesehen von diesem Umstand, der die Tonkunst mehr wie jede andere Kunst mit einem leeren Formalismus bedroht, ist der Künstler dann zu sehr der Gefahr ausgesetzt, sich dem Alten anzuschließen, und statt voran zu schreiten auf der Bahn der Entwicklung, einer untergehenden Geisteswelt ausschließlich sich hinzugeben. Der Inhalt der früheren Zeit, als ein längst fertiger und ausgebildeter, erscheint als der wahre und bleibende, die Regungen des Neuen als ein Vorübergehendes, Vereinzeltes, und es geschieht auf diese Weise sehr leicht, daß der Künstler unbewußt mit seinem gesammten Empfinden in der Vergangenheit wurzelt, und nicht von dieser loskommen kann. Die Wichtigkeit des Inhalts nicht berücksichtigend, nimmt er mit der Formengewandtheit, die er den älteren Meistern entlehnt, auch den Inhalt derselben in sich auf, und begnügt sich, wiederzubringen, was diese schon längst besser gesagt haben. In solchen Zeiten, unter solchen Umständen demnach wird die Frage nach dem Inhalt eine weit berechtigtere, und erlangt eine ganz andere Bedeutung; dann gilt es, auf das, was sonst als ein unmittelbar Gegebenes vorausgesetzt wird, die Aufmerksamkeit ausdrücklich hinzulenken.

Schon längst, schon seit Jahren suchte die Zeit *nach neuen Stimmungen*, nach einem neuen Mittelpunkt für dieselben. Weil aber das, was sie zu erreichen trachtete, immer nur ein Erstrebtes war, nichts schon Errungenes, fehlte die feste Gestaltung, fehlte der sichere Boden, auf den sich der Einzelne zu stellen vermochte. Das Alte erschien immer noch als das Sichere, das Neue als ein Schwankendes. Jetzt ist der Sieg des Letzteren errungen, und eine veränderte Weltanschauung beginnt der Geister sich zu bemächtigen. Jetzt ist daher auch der Moment gegeben, wo für die Künstler neue Schätze des Inhaltes sich öffnen, der Moment zugleich, wo dieselben eine klare und entschiedene Gestalt gewinnen können. Jetzt ist es von Wichtigkeit, daß eine deutliche Einsicht in die Bedeutung des Inhaltes den entschiedenen Schritt aus den alten Zuständen heraus in die neuen be-

wirke, daß der Künstler sich mit Bewußtsein auf den Standpunkt der Gegenwart stelle, und um dies zu vermögen, sich von den Ideen und Empfindungen derselben durchdringen lasse. Jetzt ist die Möglichkeit des Fortschritts durch Aufnahme eines neuen Inhaltes gegeben, in weit höherem Grade, als in Zeiten, wo Altes und Neues sich noch wechselseitig bekämpfte; jetzt ist aber auch die Forderung um so dringender. Das ist zugleich der wahre Fortschritt, wie ihn jede von selbständigen Bestrebungen bewegte Zeit zu vollbringen hat, und es ist nur ein tadelnswerthes Verkennen derselben, wenn man ihr die Berechtigung dazu, wie es neuerdings geschehen ist, abzustreiten sucht.

Ich habe in den bis jetzt aufgestellten Sätzen die möglichen Einflüsse der Zeitbewegung auf das Kunstgebiet angedeutet, die Mängel des Vorhandenen, und zugleich die Punkte, wo der große Umschwung in der Gegenwart auf die Kunst fördernd einzuwirken vermag; ich habe eine derartige Einwirkung nicht blos als wünschenswerth bezeichnet, ich habe sie als nothwendig gefordert, und dabei vorausgesetzt, daß man die Berechtigung einer solchen zugeben werde. Aber gerade in letzter Zeit ist diese Berechtigung, wie von der einen Seite (durch Prof. W. R. Griepenkerl) entschieden vertheidigt, von der anderen (in der Allg. mus. Zeit.) um so mehr in Zweifel gezogen worden. Es ist nothwendig, daß wir jetzt, so weit hier der Ort dafür, zum Princip aufsteigen, daß wir die einander gegenüberstehenden principiellen Fragen untersuchen, und hier im Allgemeinen beweisen, was im Besonderen schon erörtert wurde, insbesondere auch, damit die Forderung, wie ich sie stelle, nicht verwechselt werde mit der ganz anderen Fassung, die ihr von anderer Seite gegeben wird.

*

(Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik.

F. W. Liebau, Op. 15. Der 84ste Psalm nach Luthers Uebersetzung, für vier Solostimmen und Chor mit Orgelbegleitung. — Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur: Pr. 17½ Sgr. Stimmen: 10 Sgr.

Es ist das erste Werk, was unter obigem Titel von Liebau nach dessem Tode erscheint. Freudig begrüßen wir dasselbe, hoffend, daß eine glückliche Auswahl der noch übrigen zahlreichen Compositionen des vollendeten Verfassers bald diesem ersten Werke nachfolgen werde. Dem Schüler des seligen Liebau sei es vergönnt, in dankbarer Erinnerung so viel segensreichen Strebens und Wirkens obiges Werk mit besonderem Nachdruck in die Oeffentlichkeit einzuführen.

Wer war Liebau? So fragen wohl manche Leser d. Bl. Einfach antworten wir: Er war Organist zu Quedlinburg, er war Schüler von Hummel als Pianofortespieler und Componist für dies Instrument, er war im Geiste Schüler von Bach, als Orgelspieler und Orgelcomponist, er war Schüler aller großen Vorgänger in der heiligen Musik; er war Meister in der erhabenen, ernst feierlichen und lieblichen Tonkunst für die Kirche, Kirchenmusik war das Element, in welchem und für welches er lebte und wirkte. Hieraus ist zu erklären, daß so wenig von L.'s Compositionen in die Oeffentlichkeit gedrungen ist, zumal da L. selbst kein Mann der Oeffentlichkeit war, da er sich gern in seinen vier Mauern einschloß, und es ihm schon genügte, von Zeit zu Zeit seine Muse in seinem Wohnorte ertönen zu lassen. Was in die Oeffentlichkeit von ihm gedrungen ist, hat vollkommene Anerkennung gefunden, besonders seine wenigen Orgelcompositionen, und sein Oratorium: „die Reue des Petrus". Diesen Werken schließt sich nun würdig der 84ste Psalm an. Er ist nach der Lutherischen Uebersetzung nicht vollständig in Musik gesetzt, sondern es sind nur die Verse ausgewählt, welche, zugleich einen inneren Zusammenhang bildend, sich besonders dazu eignen. Zunächst ertönen nach einer kurzen Orgeleinleitung im Tenorsolo die Worte: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Es erscheint uns die Auffassung dieser Worte sinnig und innig, die Darstellung so einfach und geschmackvoll, die Behandlung der Orgel so geschickt und zweckgemäß, daß wir uns nicht enthalten können, diesen Satz in seiner ersten Auffassung und Darstellung hier mitzutheilen:





In ähnlicher Weise werden die Worte: „meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freue sich in dem lebendigen Gott" behandelt, worauf der Chor dieselben Worte meist in polyphoner und canonischer Form wiederholt. Diesem Chore, dem durchweg eine obligate Orgelbegleitung zugetheilt ist, schließt sich ein Quartett an, welches die Worte: „Herr Gott Zebaoth, höre mein Gebet, vernimm es Gott Jacobs | (in der Partitur steht sinnentstellend: Jacob), Gott, unser Schild, schaue doch, siehe an das Reich deines Gesalbten | , denn ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser, denn sonst tausend | , ich will lieber der Thür hüten in meines Gottes Hause, denn lange wohnen in der Gottlosen Hütten". Der Componist hat diese Worte in die mit Strichen getrennten Sätze abgetheilt, und sowohl sinngemäß aufgefaßt, als überaus schön dargestellt; doch scheint uns, als wenn der dritte Satz: „denn ein Tag ꝛc." zu eng mit dem vorhergegangenen verbunden wäre, eine Versetzung der Sätze, wornach der vierte Satz: „ich will lieber" dem dritten vorangegangen wäre, würde zum Verständniß des Ganzen bedeutend beigetragen haben. Von ausgezeichnet künstlerischer und erhebender Wirkung sind die letzten Worte dieses Quartetts gesetzt, zuerst spricht sie der Baß in Cis-Moll aus, dann werden sie vom Sopran, Alt und Tenor wiederholt, und zwar so, daß die Mittelstimme die vorangeschickte Melodie des Basses durchführt, welche in der Orgelbegleitung der Oberstimme in der höheren Octave zugetheilt ist; zuletzt tritt der Vocalbaß hinzu. Auch diese Stelle möge hier Platz finden:



Warum der Componist in den ersten Tacten dem Tenore nicht die in der Orgelbegleitung liegende Unterstimme gegeben hat, ist mir unerklärlich, und würde ich unbedingt diese vorziehen.

Diesem Quartett schließt sich der Schlußchor mit den Worten: „denn Gott der Herr ist Sonne und Schild" in freierer Fugenform an; das Thema athmet den Charakter des ganzen Psalms, drückt jedoch mehr Kraft und Erhebung aus. Sowohl durch das wohlgewählte Thema, als durch die bewegte Orgelbegleitung, welche eine zum Thema gewählte bewegtere contrapunktische Figur als Hauptmotiv festhält, wird die sonst oft starre und steife Darstellung der Fugenform gefällig, lebendig und warm, und dieses Leben steigert sich bis zur Vereinigung der ganzen Chormasse in den Worten: „der Herr giebt Gnade und Ehre", der Schlußsatz dagegen in den Worten: „er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen" führt zurück in den Grundcharakter des ganzen Psalms, welcher ist Lieblichkeit und fromme Demuth.

Zum besseren Verständniß mögen noch die ersten Tacte des Schlußchors mitgetheilt werden:



So offen, so bestimmt, so klar der Componist in obigem Werke sich ausgesprochen hat, eben so offen, bestimmt und klar möchten wir uns über das Werk aussprechen; wer kann indeß in Worte fassen, mit Worten ausdrücken, was die schöpferische Phantasie, verbunden mit klarem Verstande und tiefem Gemüth ans Licht stellt? Der hohe Werth der Liebau'schen Compositionen wird bald erkannt werden, da die Schönheiten derselben in jeder Beziehung klar am Tage liegen, nicht mit künstlerischer Berechnung gemacht, sondern aus voller, warmer Brust geschaffen sind.

Was die äußere Ausstattung des Psalms anbetrifft, so ist sie dem Werke angemessen; einige Druckfehler wird jeder Orgelspieler und Musikdirigent leicht herausfinden. Schließlich sagen wir dem Verleger für dieses Werk unseren wärmsten Dank und bitten um die baldige Veröffentlichung der übrigen Liebau'schen Compositionenn.

Blankenburg. H. Sattler.

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. 2ter Cyklus der Quartettunterhaltungen.

Es ist bis zum 18ten Abonnementconcert in diesen Bl. berichtet worden; noch zwei liegen uns demnach zur Besprechung vor: Das 19te, im Ganzen minder interessant, brachte im 2ten Theil Spohr's C-Moll Symphonie (Nr. 3) und im 1sten Theil die beiden Fidelio-Ouvertüren Nr. 1 C-Dur und Nr. 4 E-Dur. Frl. Schloß sang den 85sten Psalm von Martini, und Scene und Arie aus Fidelio: „Abscheulicher, wo eilst du hin?" Den Beschluß dieses Theiles machte das 2te Finale aus dem Wasserträger, die Soli vorgetragen von den HH. Behr und Pögner. Weder die Instrumentalwerke, noch die Vorträge des Frl. Schloß wirkten nachhaltiger; die letztere hatte mit der Arie aus Fidelio, die außerdem noch um einen halben Ton transponirt war, keine glückliche Wahl getroffen; die beiden Ouvertüren können sich nicht mit denen Nr. 2 u. 3 messen, und treten zurück, wenn man diese kennt; für die Spohr'sche Symphonie dürfte eine regelmäßige, jährliche Wiederholung doch eine zu häufige sein. Beanspruchte demnach dieses Concert nur eine Geltung zweiten Ranges, so war dagegen das letzte ein ausgezeichnetes, und schloß würdig die glänzende, ihm vorausgegangene Reihe. Zwei Symphonien, zu Anfang die von Mozart, D-Dur, ohne Menuet, und im 2ten Theil die Beethoven'sche aus D-Dur wurden aufgeführt, bei uns eine ungewöhnliche Zusammenstellung, die, einmal nicht ohne Interesse, sollte sie indeß eine öfter wiederkehrende sein, durchaus nicht zulässig sein dürfte, da die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch bis zur Abspannung in Anspruch genommen wird. Fräul. Schloß sang: Arie aus Titus von Mozart, Parto, ma tu, ben mio, und aus „la Favorite" von Donizetti „O mon Fernand", beide mit großem Beifall, den ihr das Publikum beim Abschied bereitwillig als eine Anerkennung ihrer Gesammtleistungen zollte. Einen besonderen Glanz erhielt das Concert durch die Mitwirkung der Frau Dr. Clara Schumann, die zunächst das Concert ihres Gatten, und dann eine Orgelfuge von Bach, Notturno von Chopin, Lied ohne Worte von Mendelssohn, endlich, gerufen, noch Mendelssohn's Frühlingslied spielte. Die Vorträge der Frau Clara Schumann gehören zu den wahrhaft genußreichen, ächt künstlerischen, die in der Gegenwart, was Pianoforte betrifft, selten werden, da, wie die neuesten Erfahrungen immer überzeugender darthun, die Virtuosen ersten Ranges was Technik betrifft, fast gar nicht mehr im Stande sind, gediegene Compositionen würdig zur Ausführung zu bringen, im Gegentheil damit, wie sich auch in der nun geschlossenen Saison gezeigt hat, meist verunglücken. Es reicht diese Bemerkung aus, die hohe Stellung, welche ich den Vorträgen der Künstlerin in Rede anweise, zu rechtfertigen. Um so mehr aber fühle ich mich auch gedrungen, auf einen Uebelstand hinzudeuten, den ich, erinnere ich mich recht, schon einmal ausgesprochen habe. Es ist dies die Neigung, allzu rasche Tempi zu wählen. So wunderlich es erscheinen mag, wenn ein Anderer eine solche Bemerkung hinsichtlich des Schumann'schen Concertes macht, da gerade die Künstlerin die Meinung des Componisten am genauesten kennen muß, so kann ich doch nicht umhin, namentlich was das Andantino betrifft, auszusprechen, daß mir der zarte, sinnige Charakter des-

selben durch zu rasches Tempo beeinträchtigt erschien; auch der letzte Satz schien mir ein wenig zu rasch. Beide wirkten nicht so als bei dem ersten Vortrage vor einigen Jahren, wo jedenfalls das Tempo ein langsameres war. Auch das Mendelssohn'sche Frühlingslied war mir zu schnell im Tempo. Es hat dies technisch keine Nachtheile, da eine solche Virtuosität die Schwierigkeiten in jedem Tempo beherrscht, wohl aber geistig.

F. B.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

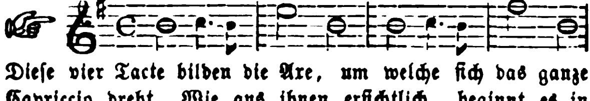
Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Evers, Op. 42. Impressions de l'Italie. Six morceaux. **Mechetti. Nr. 1—6, à 45 Kr. C.M.**

Daß der Comp. nichts verabsäumt hat, seine Stücke interessant zu machen, ist gewiß; sein Wille war gut. Den Willen zur That zu steigern, fehlte ihm die schöpferische Kraft. Das ist kein reges Leben, das sich hier findet, vielmehr ist's ein ermattetes, erlahmtes, das mühsam nur sein Dasein fristet. Die Bestrebungen, die solchem Leben entkeimen, sind nicht fruchtbringend. Einen Eindruck der Frische hinterlassen demnach diese „Eindrücke" nicht; die Wirkung ist eine abspannende, keine anregende.

A. H. Sponholtz, Op. 24. Capriccio brillant. **Schuberth u. Comp. ½ Thlr.**



Diese vier Tacte bilden die Axe, um welche sich das ganze Capriccio dreht. Wie aus ihnen ersichtlich, beginnt es in Moll; es endet, wie billig, in Dur. Der Kreislauf der Dinge bringt dies so mit sich. Zum Schluß erfreut der Comp. durch einen Echoeffect: con tutta forza, *ff*—*ppp*, diluendo, due Ped. Das Ganze ist ein „Signe d'estime à Mr. Henri Bertini".

W. Krüger, Op. 8. Alliette. Mélodie. **Schott. 1 Fl.**

Bietet in keiner Hinsicht etwas Hervorstechendes.

W. Krüger, Op. 11. Souvenirs de Naples. Caprice sur un air napolitain. **Stuttgart, Müller. 25 Ngr.**

Als Salonstück erträglich. Der Hauptreiz besteht in sinnlicher Klangwirkung.

Th. Kullak, Op. 27. Nr. 4. Rondo symphonique, **Schuberth u. Comp. ⅔ Thlr.**

— —, Op. 43. Deux Paraphrases de concert sur Ernani de Verdi. Nr. 1. Andante dramatique sur l'air: Lo vedremo, veglio audace. **Mechetti. 1 Fl. C.M.**

Die „Sinfonie de Piano" des Componisten ist nun vollständig geviertheilt worden, das obige Rondo ist der Schlußsatz derselben; der erste Satz erschien einzeln vor Jahresfrist, das Andante und Scherzo vor einigen Monaten in kurzer Aufeinanderfolge. Um des Werkes selbst willen thut uns dies speculative Viertheilen leid. — Was die Ernani-Paraphrase betrifft, so genüge die Bemerkung, daß Hr. Kullak sich darauf versteht, zu paraphrasiren; feurige Ernani-Liebhaber werden sich damit zu befreunden wissen.

J. Schmitt, Op. 350. Grand Nocturne. **Böhme. 14 Gr.**

Die Opuszahl spricht für die Gediegenheit des Werkes. Man darf nach ihr mit Recht eine ausgeschriebene Hand erwarten. Und ausgeschrieben ist die Hand, die dies Nocturno schrieb! Zweifle nicht daran, du der du dies liesest!

C. Mayer, Op. 111. La Sicilienne. Tarantelle. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

— —, Op. 112. Souvenir de Pologne. Mazourka. **Ebend. 1 Fl. C.M.**

Der Credit für die Compositionen Hrn. Mayer's war in der letzten Zeit stets im Abnehmen; er sank mehr und mehr. Durch diese beiden Werke wird er wieder etwas steigen, doch wird sich der Cours derselben noch nicht zu dem der früheren Werke erheben. Daß die Stücke formell abgerundet, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, daß sie gut klingen, auch nicht einer.

Intelligenzblatt.

Musikalische Wiener Tags-Neuigkeiten
in Bezug auf die neuesten Ereignisse.

Preise in C.-M.

Für Gesang mit oder ohne Pianoforte-Begleitung.

Hölzel, G., Volkslied von Mor. Albert, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 xr.

Lannoy, Ed., Kriegslied für die National-Garde, für eine Singstimme (oder unisono Chor) mit Begleitung des Pfte. 30 xr.

Lortzing, G. A., „Das waren die braven Studenten", „Studentenlied", „Neues Osterlied", „Das Lied vom deutschen Kaiser", 4 Chöre für 4 Männerstimmen. 1 fl.

Müller, Ad., Das Lied von der deutschen Cocarde, für eine Singstimme (Chor ad libitum) mit Begleitung des Pianoforte. 45 xr.

———, Das Lied vom deutschen Kaiser „Wer kann der deutsche Kaiser sein?" Gedicht von Doctor Jurende, für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 xr.

Sulzer, S., National-Garden-Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 20 xr.

Suppé, Fr. v., Lied für die National-Garde, Gedicht von J. F. Castelli, für eine oder mehrere Singstimmen (unisono) mit oder ohne Begleitung des Pianoforte. 34s Werk. 20 xr.

———, „Was ih jetzt sein möcht?" Populäres Lied von J. F. Castelli, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 35s Werk. 24 xr.

———, Die Universität, Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 36s Werk. 24 xr.

———, Jubelgruss an Oesterreich's Nationen, Gedicht von Friedr. Kaiser, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 37s Werk. 30 xr.

———, Die Flucht des Schwarzen, Ballade von Carl Elmar, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 38s Werk. 1 fl.

(Diese beiden letzteren Compositionen wurden von Herrn Staudigl mehreremale mit grösstem Beifalle vorgetragen, und eignen sich ihrer herrlichen Dichtung und begeisternden Musik halber vorzüglich zum öffentlichen Vortrage.)

Für das Pianoforte allein.

Bagge, Selmar, Trauer-Marsch zur Erinnerung an die in Wien am 13. März 1848 Gefallenen. 20 xr.

Burger, Carl, Studentenmarsch. 24s Werk. 20 xr.

Kéler, Béla, Kossuth indulója. Ungarischer National-Marsch zur Erinnerung an den gefeierten ungarischen Landtags-Deputirten Ludwig von Kossuth. 20 xr.

Löwe, Th., Den Manen der in den Märztagen gefallenen Freiheitshelden. Trauer-Marsch. 5tes Werk. 30 xr.

Strauss, Joh., Oesterreichischer National-Garde-Marsch. 221s Werk. 30 xr.

Waldmüller, Ferdinand, Erinnerung an den 13ten, 14ten, 15ten März 1848. Musikalisch wiedergegeben. 58s Werk. 45 xr.

Erinnerungsblätter.

Erinnerungsblatt an den 13ten, 14ten und 15ten März 1848. Lithographie. 40 xr.

Portrait des berühmten Redners Doctor Fischhof. Gezeichnet von Fr. Kaiser. 20 xr.

Wien, im April 1848.

Tobias Haslinger's Wwe. & Sohn,
K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Beethoven, Op. 53. Gr. Sonate, arr. p. Pfte. à quatre Mains, p. Succo. Nouv. Edit. 2 Thlr.

Donizetti, Matinée musicale. Recueil d'Ariettes et de Duettinos italiens. No. 1, Oh vieni al mare (7½ Ngr.); No. 2, La Preghiera (5 Ngr.); No. 6, La Gelosia, Duettino (10 Ngr.); No. 7, L'Addio, Duettino (7½ Ngr.). 1 Thlr.

Duvernoy, Op. 152. No. 2, Anita. Polka favorite p. Pfte. 7½ Ngr.

— —, Op. 176. Ecole primaire. Elementarunterricht für die ersten Anfänger im Pianofortespiel, in 25 leichten Studien. 1 Thlr. 5 Ngr.

Kessler, Op. 46. Erste Liebe. Ewige Liebe. 2 Gedichte f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 20 Ngr.

Labitzky, Op. 148. Amalien-Walzer f. Pfte. Zweihändig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr., im leichtesten Arrangement f. Pfte. 10 Ngr.

— —, Op. 149. Orion. Quadrille f. Pfte. 2händig 10 Ngr., 4händig 15 Ngr., f. Orchester 1 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 34.** Den 25. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Wien.

den 8ten April.

Daß unsere glorreiche Revolution schon jetzt einen Umschwung in unserem Musikleben, und noch dazu einen sehr erfreulicher Art, hervorgebracht hat, wer möchte oder könnte es leugnen? In diesem Augenblicke, als ich Gegenwärtiges zu Papier bringe (es ist ungefähr eine Viertelstunde vor Mitternacht), höre ich mitten in Wien slavische Nationalgesänge anstimmen, mit welchen sich die zu Ehren der Prager Deputirten vor ihrem, meiner Wohnung vis à vis gelegenem, Hôtel wachthabende Nationalgarde die Zeit vertreibt. Die arme Garde! Man überschwemmt sie mit Gedichten, Apotheosen, Märschen und Liedern aller Art, und doch haben wir noch kein einziges, welches der Marseillaise, oder nur dem Arndt'schen „Was ist des Deutschen Vaterland" das Wasser reichte. Unsere Studenten (beiläufig gesagt, die gegenwärtigen Regenten oder wenigstens Tonangeber Wiens) begnügen sich daher mit dem letztgenannten Liede und singen es schon mit solcher Vollkommenheit, daß ich selbst, der ich doch mehrere Jahre Mitglied des Männergesangvereins war, meine ehemaligen Collegen in ihnen zu erkennen glaubte. Am verflossenen Sonntage hatten die Studirenden Sr. Majestät eine große schwarz-roth-goldene Fahne überreicht, und während ich gern bei dem herrlichsten Frühlingswetter ihren Freiheitsliedern und ihrem Vivatrufen zugehört hätte, rief mich meine referentliche Pflicht in den nahen Redoutensaal, in welchem man so eben das Oratorium eines jungen Tonsetzers, Franz Krenn genannt, begann. Es heißt „die vier letzten Dinge", und macht, wenn auch nicht auf Außerordentlichkeit, so doch auf Beachtung eines tüchtigen Talentes, welches schon vorhandene Formen mit Geschick zu handhaben weiß, Anspruch. Hr. Krenn, Regenschori in einer unserer Vorstadtkirchen, verdient Aufmunterung, was auch die Meinung unseres Musikvereins sein mag, der ihm Gelegenheit bot, das Werk in einem „Gesellschaftsconcerte" zur Aufführung zu bringen, allwo es auch gefiel. Denselben Nachmittag hatte eine gewisse E. Stiller die Frechheit, ein Concert auf dem Piano zu geben, nachdem sie es zwei Male schon, hauptsächlich wegen Mangel an Theilnehmern, absagen mußte. Das dritte Mal aber ließ das pfiffige Fräulein mit großen Lettern drucken und anschlagen: Die hochverehrten Herren Studenten haben freies Entrée! — Natürlich reizte das die hochverehrten Herren Studenten, und sie, die in der Ständeversammlung, beim Kaiser, und sogar beim Fürsten Windischgrätz freies Entrée haben, verschmähten es nicht, auch in's Stiller'sche Concert umsonst zu gehen. Sie applaudirten auch ganz wahnsinnig, und es waren keine bezahlten Claqueurs darunter, sie applaudirten aus Dankbarkeit ganz umsonst, nur — behaupten einige Kenner — soll der Applaus ironisch gewesen sein. Doch wer weiß, ob das auch wahr ist. Das aber ist wahr, daß sich in Folge der politischen Verhältnisse jene unserer Theater zu ändern beginnen. So giebt Director Pokorny eine Reihe von Stücken, deren Namen zu nennen noch vor vier Wochen unsern Zeitungen ver-

boten war. Am meisten gelang es ihm mit Roderich Benedix's „langem Israel, oder das bemooste Haupt". Wenn dieses Stück eigends für die jetzigen Studentenzustände geschrieben worden wäre, es hätte nicht drastischer wirken können, und es ist eine Lust, das ehemals stille, auch wohl verdrossene Publikum aus vollem Halse das Studentenlied mitsingen zu hören: „Was macht der Herr Papa?" Jeden Abend wird das Volkslied stürmisch begehrt und von der ganzen Versammlung freudetrunken gesungen. Dafür, und auch weil Hr. Pokorny aus „Rücksicht auf die jetzigen Zeitverhältnisse" das Entrée bedeutend ermäßigt hat, ist sein Theater „von Studentensgnaden" mit dem Titel: Nationaltheater, beehrt worden. Schon weht auf dem Portale die schwarz=roth=goldene Fahne. Was nun das Kärnthnerthor=Theater betrifft, so ist dieses in eine ganz eigenthümliche Stellung gerathen. Schon vor vier bis sechs Wochen verbreitete sich das Gerücht, daß der Nationalhaß der Italiener gegen uns es kaum gestatten würde, daß wir der Herrlichkeit einer Stagione genießen könnten. Man sprach, daß Fraschini mit dem Tode bedroht worden sei, falls er es wage, in Deutschland einige tausend Lire zu verdienen; gleichfalls waren die anderen Sänger mit der Schmach des Vaterlandes bedroht, wenn sie sich unterständen, den Unterdrückern ihrer Freiheit welsche Opernarien vorzusingen. Kurz, die bei uns stereotype Frage: wird die Lutzer kommen, oder wird sie nicht kommen, fand nur ihre Lösung durch die Frage, werden wir heuer eine italienische Stagione bekommen oder nicht? Mitten unter dieser furchtbaren Ungewißheit kündigte der Impressario sein Programm (die Zahl der Engagirten und die Namen der zu gebenden Opern) an, und kurz darauf lasen wir, am letzten Märztage, daß Morgen den 1sten April Ernani gegeben werden sollte. Am 1sten April haben wir auch unser „liberales" Preßgesetz bekommen, welches aus ungefähr 80 Paragraphen besteht, wovon 79 Paragraphe immer einer um Geld straft, während der andere uns zu schwerem Kerker verurtheilt. Ich weiß nicht, was fataler ist, nach absolutistischer Willkür, oder nach constitutionellen Grundsätzen eingesperrt zu werden! Doch, zum Troste für die dadurch betheiligte Welt, war das Preßgesetz, kaum einige Stunden nach seinem Erscheinen, schon gespießt und öffentlich verbrannt. Wir wollen jedoch zu unserem Freunde Balochino zurückkehren. Ich muß gestehen, ich, der ich unsere fürchterlichsten Revolutionsscenen (es waren, Gott sei Dank, nicht so viele) zwar nicht mit kaltem Blute, aber sicher ohne Angst mit angesehen hatte, ich hatte keine große Lust, am 1sten April das Theater zu besuchen. Ich sah voraus, daß wir ehrlichen, arglosen Deutschen höchstens versucht hätten, die Musik oder die Cantanti auszupochen oder auszuzischen, und wer weiß, ob uns eine schöne Stimme, oder ein beseelter Vortrag nicht umgestimmt haben würde, die P. T. Herren Italiener aber, die von der ungünstigen Stimmung des Wiener Publikums, das gar kein Geheimniß daraus machte, in Voraus unterrichtet sein konnten, hätten sich gewiß auf ihre Weise vorgesehen, und ich möchte durchaus nicht in der unmittelbaren Nähe derjenigen gestanden sein, die mit einem Stockdegen oder einem Stilet, oder auch einem gewöhnlichen Messer ꝛc. bewaffnet, der Vorstellung beiwohnten. Und in Italien genirt man sich gar nicht, die Streiche auch von hinten zu führen. Bis jetzt ist das Kärnthnerthortheater noch nicht wieder eröffnet worden, denn ich habe zu erzählen vergessen, daß am Vormittage des 1sten Aprils Plakate an den Straßenecken zu lesen waren, des Inhalts: daß sich jeder Deutsche schämen sollte, eine Musik zu hören, deren Ursprung aus einem Lande herrührt, welches sich durch erbitterten Haß gegen Deutschland bemerkbar macht. Ich kann mich nicht enthalten, eine Stelle aus der Aufforderung, die mir besonders stark schien, herzusetzen. Sie lautet: „Sterbend fluchen die Edelsten unter uns den Tönen, an denen uns zu erlustigen man uns zumuthet. Wer diese Zumuthung rechtfertigen mag, der besuche das Hofoperntheater während des April bis Juni". Dazu kam noch, daß man sich vorgenommen hatte, Abends vor dem Theater zu stehen, und die Ankommenden zurückzuweisen, und namentlich den Equipagen die Fenster einzuschlagen. Unter solchen Umständen war es jedenfalls besser, das Haus ganz zu schließen, bei welchem Schlusse und Beschlusse es auch bis jetzt geblieben ist. Daß der Impressario einen sehr schwierigen Stand hat, wird Niemand leugnen, jedenfalls soll er die schon eingetroffenen Italiener bezahlen, und die deutsche Gesellschaft, welche auf drei Monate Urlaub hätte, zurückhalten und frische Interimscontracte mit ihnen schließen, also auf zwei Seiten Geld ausgeben, ohne die Aussicht zu haben, eines einzunehmen. Mich würde es durchaus nicht wundern, wenn wir drei Monate lang die Oper ganz entbehren müßten, in's Theater sehnt sich bei dieser Zeit ohnehin Niemand, doch spricht man, daß in einigen Tagen mit deutschen Opern wieder begonnen werden wird. — Klesheim, der bei allen Herrschaften katzenbuckelt und dabei so hocharistokratisch ist, daß er die plebejische Art seiner Existenz ganz und gar zu vergessen scheint, hat auch eine Akademie im Josephstädter Theater gegeben, und dabei viel mit Freiheit, Hoch lebe Oesterreich! Vater Ferdinand! ꝛc. herumgeworfen, und viel Geld damit verdient, trotz die andere Hälfte der Einnahme einem wohlthätigen Zwecke bestimmt ist. Staudigl und die

Tresfz erschienen dabei in Nationalcostümen, und sangen die schlecht ausgebackenen Freiheitslieder mit einer Vollendung, die seltsam contrastirte mit der Hohlheit sowohl des Textes, als auch der Composition. Dem Componisten, Hrn. Georg Hellmersberger jun., wird jeder Vernünftigdenkende den Rath geben, der Fluth seiner Werke, womit er uns überschwemmt, einen Damm zu setzen, ruhig abzuwarten, bis die Früchte seiner Studien reif sind, und dann hervorzutreten, und wir wollen dann die Ersten sein, die sein, gewiß nicht unbeträchtliches Talent anerkennen werden.

Ed. — v — S.

Aus Dresden.

(Fortsetzung.)

Wir sind gewohnt, bei Uebersetzungen von einer stets richtigen Declamation abzusehen, doch hier in Dom Sebastian hat sich's der Uebersetzer zu bequem gemacht, und zuweilen den Text in einer Weise untergelegt, die geradezu störend ist. Die Musik ist dagegen werthvoller, als die früheren Opern Donizetti's, und enthält manche Schönheiten, unter denen wir Sebastian's Cavatine am Schluß des zweiten Acts, den Trauermarsch im dritten, und das Septett mit Chor im vierten Act als meisterhaft hervorheben. Ferner bezeichnen wir als gelungen: die Vision des Camoens und Zayda's Danksagung im ersten Act, des Königs und Camoens Erkennungsduett im dritten, des letzteren Barcarole, und zum Theil Zayda's und Sebastians Duett im fünften Acte. Die Ouverture ist nicht bedeutend.

Die Aufführung unter Reissiger's Leitung gehörte zu den besten, die wir in neuerer Zeit gehabt haben, und die Besetzung der Hauptrollen war: Sebastian — Tichatschek, Dom Juan de Sylva — Dettmer, Camoens — Mitterwurzer, unter welchen sich Letzterer besonders auszeichnete. Hr. Schmidt spielte den Abayaldos sehr gut, um so mehr war zu bedauern, daß gänzlicher Stimmmangel den günstigen Eindruck nicht aufkommen ließ, und deswegen das Duett mit Zayda seit der zweiten Vorstellung wegbleiben mußte. Die vorhergehende Scene hätte aber beibehalten werden sollen, da ohne diese des Abayaldos Anwesenheit in Lissabon räthselhaft erscheint. Frl. Wagner gab sich viele Mühe und genügte in mancher Hinsicht, störte indessen mehrmals durch Detoniren, und sollte Coloraturen lieber vereinfachen als unvollkommen ausführen. Dabei können wir unsere Mißbilligung nicht unterdrücken, wenn Darstellende die Wehrlosigkeit eines Ohnmächtigen zu Neckereien benutzen, was sich Frl. Wagner in der ersten Vorstellung im zweiten Acte zu schulden kommen ließ, indem sie am besinnungslosen Sebastian durch verstohlenes Zupfen am Haar allzuwirksame Belebungversuche machte. Die Nebenrollen Ben-Selim und Sandoval waren von den HH. Lindemann und Risse genügend vertreten, was wir leider von Hrn. Schiele als Dom Antonio nicht sagen können. Die Ausstattung von Seiten der Direction war glänzend.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. **Marder**, ein geschätztes Mitglied des Breslauer Theaters, verläßt in Folge einer lebensgefährlichen Krankheit die Bühne. Seine Tochter, eine junge talentvolle Claviervirtuosin, wird zum Benefiz ihres Vaters ein Concert veranstalten, unterstützt von den besten Kräften hiesiger Bühne, den Damen Küchenmeister, Garrigues, und den Herren Schloß, Rieger und Kahle.

Vermischtes.

In den Plaudereien aus **London**, welche die „Grenzboten" bringen, heißt es: „Auch Vergnügungen haben wieder angefangen, die italienische Oper wird, von Hrn. Lumley geleitet, aufs Neue ihren alten Glanz entfalten, und den gefallenen Fürsten den Lüstre ihrer früheren Lebenstage heiter und ernst vor das Auge führen, Thalberg hat in Exeter-Hall ein Concert gegeben, in welchem er die chevaux de Bataille früherer Jahre mit gemischtem Beifall vortrug, und alle Jene mit Entzücken erfüllte, die früher nicht dagewesen waren, oder noch in der Wiege geschlummert hatten. Wie lebhaft erinnert dies an eine Erzählung von Luise Mühlbach, wo sie so trefflich den Künstler schildert, der nur fünf Stücke spielte, und darauf von Ort zu Ort reiste. Der junge Pianist, Herr Lindsay Sloper, gab am 16ten März seine dritte Soirée musicale, die zahlreich besucht war, und wobei die Wahl seiner Stücke und sein geschmackvoller Vortrag allgemeine Befriedigung gewährten. Madame Dulken spielte gleich zuerst ein sehr hübsches Duett für zwei Claviere mit ihm, das, als eine ihr gehörende Manuscript-Musik, ein neuer Genuß für die Hörer war. Die nach Brod gehende Kunst hat eine dornige Bahn, — hier, wie überall, — und eine kleine Beisteuer an hülfreicher Ermuthigung ist für einen verdienstvoll strebenden jungen Mann eine wünschenswerthe Mitgabe. — Meyerbeer wird sehr ersehnt, ohne Hoffnung gegeben zu haben, die musikalische Welt durch seine Erscheinung zu erfreuen; man rechnet dafür desto sicherer auf David, den Leipzig einige Zeit

entbehren könnte, damit the world at large von seinem seltenen Talente profitire, das dort wie ein vergrabener Schatz den Augen verborgen liegt. — Madame Dulken hat ihre Matinées musicales begonnen, bei denen sie sich die preiswürdige Aufgabe gesetzt, den alten Meistern und einer classischen Musik Eingang zu verschaffen. Die englische Welt weiß, daß dies der bessere Geschmack ist, und fürchtet sich daher zu bekennen, daß sie bei weitem einige Polkas vorziehen würde; die Folge ist, daß man der guten Musik zuhört, daß man sie duldet, und am Ende, à force de l'entendre, sie lieben wird. Dies wenigstens hofft Madame Dulken und mit ihr die ganze deutsche Künstlerwelt, der die Harmonie etwas und nicht der Effect allein Alles ist. Ein paar Claviere zerschlagen ist keine so schwierige Aufgabe, aber selbst nur eine Saite springen zu lassen, um ihre Hörer zu überraschen, hat Madame Dulken verschmäht. Ihre Matinées beginnen um 3 Uhr und dauern bis 5 Uhr; ihr geräumiges Haus in Hasley Street kann eine bedeutende Anzahl Zuhörer fassen, die aber nur aus Damen bestehen, von denen ihre Schülerinnen einen Theil ausmachen. Madame Dulken trug in der ersten Matinée mehrere Trios vor, in denen Hausmann sie begleitete, der auf seinem Violoncello immer fertiger wird und jetzt auch nicht mehr durch sein langes Haar die Führung seines Bogens gehemmt sieht. — John Parry gab den beliebten burlesken Gesang „Miss Harriet and her Governess", und Miß Wallace, die neue Sängerin, trug „Dove sono" vor. Bei der zweiten Matinée, wo die Räume gedrängt voll waren, spielte Madame Dulken ein Quintuor von Spohr, begleitet von Willy, Goschwin, Hill und Hausmann, mit unübertrefflicher Fertigkeit, Grazie und Ausdruck. Auch schien es, daß sie selbst davon befriedigt war, und mit Recht durfte sie es sein. Hr. Giabatta, ein sehr schöner Mann, sang mit Miß Birch „O du Geliebte" von Nicolai, und betonte die Worte so gut und sang mit so deutschem Ausdruck und Gefühl, daß man sich fragte, ob der Name der seines Vaters oder der seiner Wahl sei, denn Sänger und Sängerinnen sind häufig Wiedertäufer; seine Mitsängerin ließ keine Zweifel der Art aufkommen." —

Königsberg. Hier, in einer der intelligentesten Städte Deutschlands, auf einer Bühne, deren Dramaturg ein Mann von reichem Wissen und gebildetem Geschmacke, Rudolph Gottschalk, ist, giebt man Beethoven's Fidelio mit dem absurden Nebentitel: Spaniens Staatsgefängnisse.

Liszt ist, nach dem Dresdner Tageblatt, von Weimar plötzlich in eigenen dringenden Angelegenheiten nach Petersburg gereist. Uns scheint ein höherer Auftrag dabei im Spiele; soll er vielleicht dem Kaiser von Rußland die Marseillaise mit deutschen Variationen vorspielen?

Auch die **Berliner** Theater haben sämmtlich für die verwundeten Männer der Barrikade und für die Hinterbliebenen der Gefallenen Vorstellungen gegeben; im Opernhause: Mozart's Requiem und Haydn's Schöpfung, im Schauspielhause: Nathan der Weise, im Theater francais: Les extremes se touchent, im Königstädter Theater wurde sogar drei Mal gespielt, mit Prolog, bei deutschen Fahnen, 2c.

Was wird aus den Musikfesten in diesem Sommer? Das badische Sängerfest wird ungeachtet der unruhigen Zeit neuerdings für den ersten Pfingstfeiertag in Baden-Baden angekündigt; auch das pfälzische Musikfest in Kaiserslautern wird frischweg für den 28sten und 29sten Juni bestimmt.

Aus Nr. 15 der Allg. musik. Zeitung vom 12ten April 1848. *)

Tonkünstlerversammlung!

In Nr. 16 der diesjährigen Zeitschrift für Musik findet sich eine Bekanntmachung, die zweite Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig betreffend: dies brachte mir erst wieder das fast schon vergessene Faktum, daß es eine erste gegeben habe, in's Gedächtniß — es fliegen alte mißliche Eindrücke auf, die sich mit der nicht unbedeutenden Zuversicht jener Bekanntmachung nicht wohl vereinigen ließen — ich sah das früher erschienene Referat über den ersten Versuch noch einmal durch — Reflexionen verschiedener Art schlossen sich daran — ich will sie hier zu ordnen suchen.

Was war der Zweck jener Zusammenberufung? in welchem Verhältniß dazu stand der erreichte Erfolg?

Nachdem vorher nur eine Versammlung von Musiklehrern projektirt worden, um namentlich praktische Uebelstände zu beseitigen, erweiterte man den Plan so weit, alle deutschen Tonkünstler und Musikfreunde einzuladen — und wozu? Um Alles, was in der Gegenwart in Bezug auf musikalische Verhältnisse einer Weiterbildung und Umgestaltung bedarf, in den Kreis der Besprechungen zu ziehen — um einen Verein zu gründen, welcher sich die Aufgabe stellen müsse, die Strebenden um gewisse allgemein als wahr und für die Gegenwart als nothwendig erkannte Grundsätze zu vereinigen.

---

*) Wir geben unseren Lesern obige sehr eigenthümliche Beurtheilung der Tonkünstler-Versammlung in vollständigem Abdruck, um der Unbequemlichkeit allzu ausführlicher Citate bei unserer später folgenden Entgegnung überhoben zu sein.
d. Red.

In der That — eine höchst allgemeine Aufgabe! Aber ganz konsequent! Denn — was kann eine Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde überhaupt erstreben? Das Allgemeine und höchstens das Nationale in ihrer Kunst! Irgend eine Wirksamkeit, die in's Einzelne, in's Praktische ginge, scheint durch die Zusammensetzung, oder vielmehr dadurch, daß die Zusammensetzung dem Zufall überlassen ist, daß nicht bestimmte, zu einem Zusammenwirken von vorn herein geneigte und fähige Subjekte vereinigt werden, ausgeschlossen.

Also das Allgemeine — die Prinzipienfrage! Hier stoße ich sicher auf ein prinzipielles Bedenken. Ist nämlich unser musikalisches Publikum — die Tonkünstler mit eingerechnet — reif dazu, seine Prinzipienstreite öffentlich auszukämpfen? Sind diese Fragen überhaupt so weit diskutirt, ihre Lösung so weit vorbereitet, daß ein entscheidender Kampf in wenigen Stunden möglich wäre? d. h. zugleich, haben wir musikalische Parteien? Ich muß alle diese Fragen verneinen — wir haben keine Parteien, sondern Coterieen, wir sind kaum bis zur Aufwerfung von Prinzipienfragen, die man mit einigem Recht mit diesem Namen beehren könnte, gediehen — um ganz offen zu sein, es steht fast um Nichts mißlicher, als um die allgemein-musikalische Bildung und um wahrhaft ernsten, musikalischen Sinn unserer Tonkünstler und Musikfreunde. Kurz, die Einzelnen sind noch nicht bis zum Allgemeinen gediehen, ihre Vereinigung könnte also nur zur Verwirrung führen — es ist kein anderer Erfolg von solcher Vereinigung zu erwarten, als daß die Schwäche der Einzelnen und des Ganzen in einer feierlichen Weise constatirt und daß Tonkünstler und Musikfreunde bei solcher Gelegenheit über die eigentliche Lage der Dinge auf eine unangenehme, aber zweckmäßige Weise aufgeklärt werden. —

Aber — ein Blick in die Annalen jener ersten Versammlung belehrt uns ja: es hat sich dort gar nicht um allgemeine Dinge, um Prinzipienfragen gehandelt — man hat sich nicht über „allgemein wahre Grundsätze" geeinigt, davon ist lediglich in der Eröffnungsrede gesprochen worden — man hat fast ausschließlich über Dinge, die in's Praktische schlagen, über die speziellsten Probleme debattirt, ist also jenem Bedenken mit glücklichem Takt aus dem Wege gegangen! Man hat in der That, in richtigem Bewußtsein der vorhandenen Kräfte, das Allgemeine nicht erstrebt — und dennoch wollt Ihr Euch von einem abstrakten, in die Höhe geschraubten Standpunkte, wie es scheint, über den redlichen Eifer jener Tage lustig machen? Nun ja, der böse Eindruck mit seinem unwiderstehlichen Reiz auf die Lachmuskeln ist einmal da, er existirt, er hat so gut sein Recht, als alle übrigen Existenzen — es bleibt also nichts übrig, als auch ihn mit redlichem Eifer zu motiviren, als auch die Lacher um einige als allgemein wahr anerkannte Grundsätze zu vereinigen.

Sehen wir die Sache also von einer andern Seite an. Man ist bei dem Unternehmen davon ausgegangen, daß freie Vereinigung überhaupt etwas Zeitgemäßes, das einzige Mittel gegen die in allen unseren Verhältnissen wüthende Zersplitterung sei. Ganz recht; kommt man aber damit zu dem Institute, wie es sich gebildet hat? Der Einzelne in seiner Vereinzelung kann weniger erreichen, er muß sich associiren, in den Kräften der Uebrigen eine Stütze für die eigene Schwäche suchen. Es giebt aber verschiedene Arten, sich zu einem Zwecke zu vereinigen — und eben dieser Zweck ist das nothwendige Maaß der Art, des Umfanges der Vereinigung. Nur zu einem vaterländischen Zwecke kann die Gesammtheit berufen werden; ist er ein socialer, so können nur die zunächst Interessirten zusammentreten — trifft er mit den Absichten gewisser Fraktionen des Ganzen zusammen, so können nur diese sich betheiligen. Sollte vielleicht in einem Verkennen dieser Unterschiede der mißliche Erfolg der ersten Tonkünstlerversammlung begründet sein? Es scheint so! Man kann immerhin sich mit allen hier erzielten Resultaten einverstanden erklären, aber dennoch ein Mißverhältniß der aufgewendeten Kräfte zu ihrer Wirkung, der in Aussicht gestellten zu den wirklich erreichten Erfolgen fühlen — und muß dann auch unwiderstehlich lachen, da es nichts Komischeres giebt, als ein derartiges Mißverhältniß!

Also — die Versammlung hat sich auf Dinge eingelassen, die der Wirksamkeit Einzelner oder engerer Associationen anheimzugeben waren, denen gegenüber sie machtlos blieb und bleiben mußte. Gehen wir ein wenig näher auf den Verlauf ein.

Die Tonkünstler und Musikfreunde haben über Orgelprüfungen berathen — mußte die Verhandlung nicht nothwendig in der vagen Allgemeinheit und Resultatlosigkeit verlaufen, die sich in Nr. 21 der Zeitschrift f. Mus. beschrieben findet? Die Techniker können die Uebrigen nicht mit den Details behelligen, die der Debatte allein Leben geben könnten — die „Tonkünstler" können in der Versammlung nur — schweigen — aber nein, sie fassen schließlich per majora einen Beschluß über eine Sache, wovon sie nichts verstehen, wie ihnen in der Debatte selbst wiederholt zu Gemüthe geführt war! —

Was haben die deutschen Tonkünstler unmittelbar mit dem Klavierunterrichte zu thun? ungefähr ebenso viel als Literaten mit dem Unterrichte im Lesen oder den Deklamationsübungen in Schulen! Auch dies Sache der Techniker! Hier kann die Association der unmittelbar Betheiligten, eine Propaganda, die fortwährend und selbstthätig in's Praktische eingreift, viel thun, die Debatte der Tonkünstler aber nichts helfen. Declamationen gegen den schlechten Geschmack haben, allgemein gehalten, nie etwas gewirkt, und führen, gegen einzelne Persönlichkeiten gewendet und so anschaulich, lebendig gemacht, in großen Versammlungen mit Nothwendigkeit zu Persönlichkeiten, wie sie denn auch bei dieser Gelegenheit nicht ausgeblieben sind. Man conspirire gegen den schlechten Geschmack, die einzelnen Associationen mögen sich unter einander in Verbindung setzen — man begreife aber auch, daß es sich hier nur um die That einer bestimmten musikalischen Gesinnung handelt, welche das Produkt langer Studien und Erfahrungen sein muß und nicht durch Reden ohne Weiteres herzustellen

ist, daß es sich hier um eine Parteisache handelt, welche auf allgemeinen Versammlungen vertreten, aber nicht begründet werden kann.

Und nun gar die einzelnen Projekte: Verzeichnisse beim Unterricht brauchbarer Kompositionen anzufertigen? Als Hauptmotiv wird die Unbekanntschaft mit der Literatur angeführt, die in ihrem älteren Theile so manches Gute berge, das in der Masse sich unseren Blicken entzogen habe, so daß also die Lehrer und die Tonkünstler selbst wenig davon wissen, aber nichtsdestoweniger Verzeichnisse aufstellen sollen. Die vermißte Kenntniß ist offenbar nur durch technische und literarhistorische Studien zu erschwingen: d. h. der Einzelne mit Hilfe Gleichgesinnter kann und muß sie allein vollbringen, weiter Berufene mögen ihre Kritik üben und Beiträge nachweisen, die Gesammtheit könnte aber nichts thun, als höchstens ihre für sie als solche durchaus nicht begründete und darum unwirksame Autorität hinzuzugeben. Noch unbedingter greifen dieselben Gesichtspunkte bei dem Projekte der Verfassung eines Leitfadens Platz: entweder wird die Arbeit Einzelner ohne Weiteres acceptirt werden müssen oder wir haben einen Beleg für die Wahrheit unseres alten deutschen Sprichwortes zu erwarten, daß viele Köche den Brei verderben. Derartige Unternehmen können nicht einmal von der Gesammtheit der Lehrer ausgehen, deren divergirende Richtungen doch nicht in einem Werke unterzubringen wären; nein, jeder trete hier mit tüchtigen Arbeiten hervor, er stelle nicht derartige Probleme, sondern löse sie, und er wird etwas gethan haben — mit solchen Propositionen an die Versammlung aber gewiß nichts. — Hoffentlich wird Niemand den Einwurf machen, die Arbeit des Einzelnen müsse durch eine allgemeine Besprechung gewinnen, es müsse ihm sicher dadurch manche dankenswerthe Notiz werden — denn diese Ansicht führte zur Permanenz der Versammlung: alle musikalischen Werke würden durch dies Verfahren wenigstens um ein Minimum gefördert werden und Alle hätten gleichen Anspruch auf diesen Vortheil.

Diese nicht vor die Tonkünstler gehörigen Fragen haben indeß gerade die breiteste Erörterung gefunden, haben fast allein doch wenigstens zu einer Debatte, welche der nächste Zweck solcher Versammlung ist, geführt. Die anscheinend allgemeiner gestellten haben dies nicht vermocht, im geraden Widerspruch zu unserer obigen Ausführung, daß allein solche an ihrem Platze gewesen wären. Der Fehler dürfte indeß bei näherer Betrachtung auch hier an den besprochenen Gegenständen liegen, und es möchte sich ergeben, daß — bei Lichte besehen — überhaupt keine allgemeine Frage besprochen worden ist. Was läßt sich Allgemeines sagen über das Verhältniß unserer Zeit zur älteren, klassischen Musik? Ein Jeder giebt zu, daß unübertreffliche Leistungen in Masse vorliegen, die der Vergessenheit zu entziehen sind — das ist gar keine Frage mehr. Wer kann etwas dagegen sagen, daß gewiß viele aufkeimende Talente verkannt und traurig verkommen sind? und wer hätte der theoretischen Ausführung dieses trübseligen Thema's noch Variationen beifügen mögen? — Aber es sind ja Vorschläge zur Abhilfe dieser Uebel gemacht! Wirklich? Ja, man soll alte Musik in Conzerten aufführen! Gewiß; aber wie verschafft man diesen Conzerten Zuhörer? Dieser bedenkliche Punkt bleibt unerörtert! — Und wie werden die unglücklichen Genie's gerettet? — Ah, durch Kommissionen, die ihre Werke prüfen und zur Anerkennung bringen! — Aber wo sind die Garantieen, daß diese Kommissionen nicht so gut den göttlichen Funken verkennen, wie die Verleger, daß sie durch ein Verdammungsurtheil das Unglück nur größer machen? wer bürgt in manchen bedenklichen Fällen nur für den guten Willen dieser Kommission? Nichts, Garantieen werden nicht geboten! — Aber die suchen wir ja eben, wir sind nach Erörterung dieser angeblichen Fragen ebenso weit, wie vorher. —

Aber, wie gesagt, es sind gar keine allgemeinen Fragen — jene Uebelstände sind Thatsachen und diese sind mit Erfolg nur thatsächlich zu bekämpfen. Führt gute alte Musik auf, so oft irgend eine Gelegenheit dazu geboten wird, erregt in den engeren Kreisen zunächst nachhaltiges Interesse dafür, laßt sie aber für sich selbst reden, auch bei Tonkünstlerversammlungen! Eine gemeine Seele, wer das aufkeimende Talent, sobald es ihm bekannt wird, nicht hegt und pflegt, ihm Luft und Licht nach Kräften zu verschaffen sucht, aber keine Lamentationen mehr über diesen Punkt und keine Rettungsanstalten, keine Commissionen: unsere großen Genie's haben sich ja doch endlich durchgeschlagen, und wie viel, vielleicht noch größere, unbekannt verkommen sind, nun davon wissen wir Gott sei Dank eigentlich nichts. Auch dürften die gemüthlichen Musiker hier ein bedenkliches Beispiel geben; müßten nicht, wenn sie wirklich Recht hätten, alle übrigen Künste mit gleichen Anstalten versehen, ja muß nicht mindestens alle fünf Jahre ein Krieg geführt werden, blos damit nicht so viele militärische Genie's verkommen? Und denkt doch an die Preiscomponisten, diese von Commissionen taxirten Genie's, denkt an die Preiscompositionen! das Publikum hat sich sein Urtheil allen höheren Sanctionen gegenüber frei gehalten.

Es hat sich hier also um Sentiments, gar nicht um allgemeine Fragen gehandelt. Letztere können aufgeworfen werden nur über Gegenstände aus dem ästhetischen, kunstgeschichtlichen, technischen (im weiteren Sinne!) Gebiete, wenn man theoretisiren will — soll aber etwas Praktisches erstrebt werden, so muß es für Alle wenigstens einiges Interesse haben und muß auch für die Gesammtheit einigermaßen erreichbar sein. — Ueber Fragen der ersten Art können nur Vorträge gehalten werden, Debatten werden kaum zu ermöglichen sein aus den in einer Note zu dem Referate der Zeitschr. f. Mus. S. 166 energisch ausgesprochenen Gründen; Fragen der zweiten Art existiren aber fast gar nicht — die Zerfahrenheit unserer Verhältnisse hat es dazu noch nicht kommen lassen. Man täusche sich nur nicht dadurch, daß man eine Frage allgemein stellt und ebenso allgemein beantwortet und dann glaubt, man habe wirklich ein passendes Thema gefun-

den. Ist die Frage nur der Form, nicht ihrem Wesen nach allgemein, d. h. fällt sie nicht unter die obigen Gesichtspunkte, so führt die Allgemeinheit der Form nur zur Trivialität. So hat die Frage: „Was muß geschehen, um dem musikalisch-liturgischen Theile in der protestantischen Kirche eine größere Bedeutung zu verschaffen?" zu der Antwort geführt: „Es muß der Kirchenmusik im kirchlichen Ritus eine bestimmte und feste Stelle angewiesen werden und sie muß in einen innern und nothwendigen Zusammenhang mit den übrigen gottesdienstlichen Handlungen treten." Heißt das nicht die Frage mit der Frage beantworten? denn die eigentliche Frage ist ja doch: Wie kann der Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste wieder hergestellt, der Musik damit wieder eine feste Stelle angewiesen werden? Und diese Frage läßt sich nicht allgemein beantworten — confessionelle, locale Unterschiede sind hier vom größten Belang und es wird vorläufig auch hier nur thatsächlich zu wirken sein. Verschafft eurer Kirchenmusik Eingang dadurch, daß ihr die Freiheit, die einem Jeden gelassen ist, benutzt, nach Möglichkeit und den Umständen jenen Zusammenhang herstellt — eine allgemeine Frage läßt sich aber über diesen Punkt verständiger Weise gar nicht aufwerfen und nicht beantworten. Was sich hier thun ließe, wäre etwa, daß sich die verschiedenen Kräfte vereinigten, das factische Material einmal zu sammeln und zu einiger Uebersichtlichkeit zu bringen, also die verschiedenen Kirchenverfassungen mit ihren liturgischen Formen, locale und allgemeine gesetzliche Bestimmungen über diese Punkte zusammenzustellen — erst, wenn sich diese nothwendigen Unterlagen einigermaßen übersehen lassen, wird sich die Frage als eine wirkliche und nicht blos der Form nach allgemeine aufstellen lassen.

Hier dürfte überhaupt das Heil der allgemein practischen Fragen, welche eine solche Versammlung beschäftigen könnten, zu suchen sein. Ehe man weiter strebt, muß man doch wissen, auf welchen Grundlagen man steht — und mit dieser Wissenschaft liegt es sehr im Argen. Die guten Musiker, die naiven Seelen! Wie viele von ihnen denken überhaupt daran, daß sie im Staate existiren und daß ihre hochheilige Kunst, die sie sich so gern von allen irdischen Fesseln befreit denken, zu einer reellen Existenz nur im Staate kommt, daß die Musik ihren höchsten Beruf, das Volk, die Massen zu heben, zu bilden, nur dann erreichen kann, wenn sie einen Platz in den öffentlichen, großartigen Verhältnissen findet! Wie wenige denken daran, daß eine wahrhaft unabhängige Stellung der Musik nur in großen Kunstinstituten zu erreichen, daß nur in ihnen die Unabhängigkeit von Koterieen, Launen des schlechten Publikums u. s. w. zu gewinnen ist. Kurz, das Verhältniß des Staats und der Communen zu der Kunst könnte Gegenstand einer vielseitigen Besprechung werden: freilich wäre auch hier erst wieder factisch festzustellen, was jetzt Derartiges geschieht, wie sich jenes Verhältniß gebildet, über welche materiellen sicheren Mittel die Kunst zu gebieten hat. Die Besitzverhältnisse sind auch hier von der größten Wichtigkeit, und nur von diesen materiellen Grundlagen aus wird ein weiterer Aufschwung der Musik, d. h. eine größere Wirksamkeit auf das Volk, zu erreichen sein. An dergleichen denken unsere guten Correspondenten freilich nicht, sonst hätten sie schon längst das ganze Material zusammentragen können: sie jammern und klagen wohl, aber flicken unter ihren heißen Thränen doch immer nur die alten Phrasen über Concerte und Opern zusammen, sie besprechen den Status quo, ohne sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie er eigentlich entstanden ist.

Doch kehren wir zu unserer ersten Tonkünstlerversammlung zurück. Was bleibt uns von ihr nach Obigem noch übrig? Abschaffung der französischen Titel und der italienischen Vortragsbezeichnungen, die Jahreszahl auf dem Titel: anerkennenswerthe Bagatellen! Erklärung gegen den Nachdruck durch Liedertafeln: eine sehr anständige, aber nur in wenigen Fällen dringende Maßregel! Ein Repertorium der ungedruckten, im Manuscript zu verbreitenden Werke: also noch mehr zum Vermodern verdammte Kunstschätze, noch mehr nicht durchgedrungene Genie's! Außerdem ein Paar Vorträge, ein Paar Concerte und geselliges Zusammensein.

Die möglichen Vortheile in letzterer Beziehung entziehen sich natürlich der öffentlichen Besprechung — sie können auch die bisherige Form der Versammlung nicht motiviren, denn sie werden ebenso gut erreicht bei Musikfesten u. dgl., überall, wo ein Zusammenfluß von Tonkünstlern stattfindet. Musik muß natürlich gemacht werden, aber auch sie dürfte, in der bisherigen Beschränkung, die Mühe kaum lohnen. Hier ist indeß eine practische Wendung in Aussicht gestellt, angehenden Künstlern durch Ausführung ihrer Werke einige Anerkennung zu verschaffen — gewiß dankenswerth — mögen sich nur die über die Zulassung richtenden Stimmen die Universalität des Urtheils bewahren und die künftigen Zuhörer auch! denn — ein Publikum, fast ausschließlich aus Tonkünstlern und Musikfreunden, besonders auch Recensenten bestehend! Eine bedenkliche Vorstellung, ein Wagniß für den angehenden Künstler, zu dem ich ihm nicht rathen möchte. Es giebt eine unausstehliche Art der Protection, und das möchte das Einzige sein, was im günstigsten Falle zu gewinnen wäre.

Für die Versammlung bleiben also nur Vorträge — damit ist aber allein wenig gethan. Man liest sie ebenso gut in den Zeitungen und erspart sich am Ende noch manchen Aerger. Ich danke wenigstens Gott, daß ich nicht Ohrenzeuge des Griepenkerl'schen Vortrages über die Oper der Gegenwart und der sich daran knüpfenden Begeisterung der Versammlung gewesen bin. Es wäre mir eine bittere Stunde gewesen, derartigen, auf ganz nichtigen Fundamenten sonderbar zusammengebauten Paradoxieen einige Bedeutung beigelegt, diese consequente Verwechselung historischer und künstlerischer Wirklichkeit gefeiert zu sehen. Für eine Widerlegung derselben ist hier nicht der Ort — mit einer thatsächlichen Bemerkung ist dieses ganze Gebäude moderner Gesinnungstüchtigkeit beseitigt: eine Uebersicht über die Entwickelung der Oper, und Mozart darin geradezu übergangen, weil er keine historischen Sujets hat! Es ist dabei blos übersehen,

daß Männer wie Mozart Geschichte machen durch ihre Werke, daß z. B. im Don Juan wie im Göthe'schen Faust so viel Menschlichkeit in künstlerischer Reproduction niedergelegt ist, als sich in irgend einer Partie der Geschichte, die es doch auch über das Menschliche nicht hinaus bringen dürfte, aufweisen läßt. Ferner das völlige Uebergehen der Frage nach dem Wie, wenn nur das Was das historische ist, wodurch allein freilich ermöglicht wurde, Meyerbeer an die Spitze dieser ganzen Entwickelung zu stellen — und dazu nichts, als eine Horde begeisterter Tonkünstler, keine Debatte, die den Manen der großen Meister Recht verschafft hätte gegen den historisch-politischen Fanatismus? Unerträglich! Hätte doch Herr Griepenkerl wenigstens ein christliches Element darin gefunden, daß Don Juan die erste namhafte Oper ist, wo ein Sünder vor den Augen des Publikums vom Teufel geholt wird — könnte er im Figaro nicht wenigstens die historische Frivolität des 18. Jahrhunderts historisch treu geschildert finden — vielleicht hätte er dann auch Mozart in seinem Schematismus unterbringen können.

Doch genug! Vorträge ohne Debatte bleiben abgelesene Zeitungsartikel — weiter nichts! Und doch weiter keine Aussicht. Solche Vorträge geben oder können geben, was man braucht — Belehrung! Bei der Debatte aber hat der vorbereitete Redner zu großes Uebergewicht, die Uebrigen werden in der Regel schweigen. Beschließen, d. h. mit Erfolg beschließen kann die Versammlung nichts, über ihre wenigen gemeinsamen, zur Zeit sehr im Unklaren liegenden Interessen kann sie sich ohne große Vorarbeiten nicht verständigen, sie wird also immer wieder Gefahr laufen, ihre Zeit mit Dingen hinzubringen, die nicht vor sie gehören — also, allen Uebrigen in einem tragikomischen Lichte zu erscheinen, sich selbst aber mit dem höchst allgemeinen Gedanken, dem sehr vagen Bewußtsein trösten zu müssen: Wir haben etwas Großes, Zeitgemäßes gewollt, wir haben uns durch feurige, etwas übertriebene Reden wenigstens auf Stunden das Gefühl einer Einheit verschafft, die freilich nur in unserer Phantasie existirte und keine reellen Folgen haben wird. Also? Es wird nicht nöthig sein, die nothwendige Schlußfolge ausdrücklich auszusprechen! Nur will ich die eingeladenen Damen aufgefordert haben, sich nicht ihrer liebenswürdigen Arglosigkeit ganz zu überlassen, sondern mindestens noch einmal das Referat über die erste Versammlung zu lesen, ehe sie sich zur Theilnahme entschließen.

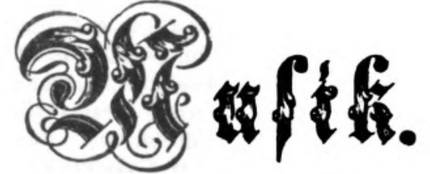
Will man aber durchaus das Experiment wiederholen und auch die in Aussicht stehenden speciellen Fragen erörtern, so treibe man das Ding nach dem Beispiel unserer Naturforscher, Germanisten 2c. wenigstens klug und großartig. Diese theilen sich für solche Fälle in Sectionen! Die Clavierlehrer können in einer Section zusammentreten, wo allenfalls auch Abgeordnete der vielfach maltraitirten Schüler mit ihren Klagen zu hören wären; die Recensenten in einer anderen, wo Herr Schäffer indeß nur unter dem Schutze der bewaffneten Macht zuzulassen wäre; die Damen beriethen in einer besondern Curie, und welche Gemüthlichkeit müßte in der Section herrschen, wo die Musikfreunde traulich bei einander säßen? Dann, ja dann wird ein großer Erfolg nicht ausbleiben: man würde sich nicht an dem Gedanken einer ganz neuen großen Einheit, eines beabsichtigten Zusammenwirkens, einer gesinnungstüchtigen Association mehr berauschen können, und dann gewiß einsehen, daß es an der ersten Voraussetzung zu einer weiteren Wirksamkeit der Versammlung fehlt — an der Tüchtigkeit der Einzelnen hierzu. Denn auch das geben wir zu, daß alles unser — auch allgemeines — Reden wohl zu Schanden zu machen wäre durch einige große, parlamentarischer Entwickelung fähige Persönlichkeiten, daß ein unter solcher in freier, lebendiger Rede entbrennender Kampf auch über Dinge, wie sie oben verworfen sind, die übrige todte Masse anregen, Leben in den Verein bringen könnten, kurz daß auch die Entfaltung tüchtiger Persönlichkeiten wenigstens für den Anfang der Träger solcher Versammlung werden kann. Und hier dürfte der letzte große Fehler gemacht sein: man scheint sich nicht die Mühe gegeben zu haben, sich wenigstens diesen Erfolg zu sichern, eine größere Zahl bedeutenderer Persönlichkeiten für das Unternehmen zu interessiren, zur Theilnahme zu gewinnen. Man hat experimentirt, man hat, ohne viel nach dem inneren Berufe zu fragen, probirt, sich in den Formen der Zeit zu bewegen, und muß sich daher auch sagen lassen, daß der Versuch mißlungen und zu nichts gut sei, als eine Warnung für alle spätren abzugeben. Es ist mehr als Zufall, es ist ein verschuldetes Leiden, daß dem Ganzen jener einzige, aus den sonderbarsten, namenlosen Versen gedrehte Zopf in Nr. 30. der Zeitschr. f. Mus. angehängt worden ist. — —

Unterdessen hat die Geschichte eine Tonkünstlerversammlung im alten Style unmöglich und damit eigentlich auch diese Worte überflüssig gemacht. Wer weiß! Der Fanatismus der Associationsmänner ist groß, die Wichtigkeit, mit der die Sache betrieben wurde, kolossal gewesen. Sprechen wir es also aus, nehmen wir auch dieses als Hauptargument auf: eine Wiederholung im früheren Sinne würde alle Theilnehmer lächerlich, für Rigoristen verächtlich machen. In der Zeit, wo es sich um Reorganisation des halben Europa, um Wiederherstellung unseres Vaterlandes handelt, wo die höchsten Interessen der Gesammtheit wie des Einzelnen eine nie erhörte, breite Entwickelung finden, da werden selbst die Tonkünstler hoffentlich nicht Muße finden, die drohende Tagesordnung ihrer Statuten, der Kirchenmusik u. s. w. pathetisch zu besprechen — man wird jetzt, wenn das Bedürfniß einer Gemeinschaft unabwendbar vorhanden, würdigeren Stoff und würdigere Formen zu finden wissen: die Vernunft läßt es wünschen und die Zeit erheischt es.

F. Hinrichs.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 35.** Den 29. April 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Phantastik der Zeit.

Welch' eine Zeit! Jeder Tag ein Stück Weltgeschichte, ein Wunder, ein Traum. Und wie unerwartet das Gewaltige, wie unvermuthet nach so langjähriger Ruhe. Scheinbar wie gering die Ursachen zu so welterschütternden Wirkungen.

Vier Worte, zum Schiboleth eines Principienkampfes geworden, heben die alte Welt aus ihren Angeln, und der langverhaltene Strom der großen volkdurchdringenden Ideen stürzt gewaltsam hervor, eine Springfluth, die sich über Frankreich, über Europa ergießt, und das monarchische Princip verschlingt und alle Privilegien. Welch' Schauspiel! Die personificirte Staatsklugheit, die das europäische Königthum aufrecht erhält, verfangen in ihre eigenen Schliche; gebrochen die unerschütterliche Willenskraft, der letzte Halt der traditionellen europäischen Gesittung; geknickt der eiserne Arm, der die gährenden Elemente der Zukunft zusammenhielt; inmitten glänzender Waffenmacht, das künstliche Werk von siebzehn Jahren zusammenstürzend; eine Dynastie, gestrichen aus dem Buche der Geschichte; ein greises Königspaar auf schmählicher Flucht; ein blühendes Herrschergeschlecht zerstoben; die schönste Krone der Welt zertrümmert; im uralten Sitze der Könige bewaffnete Rothmützen auf seidenen Polstern ihre Wunden verbindend, während aus den Fenstern Siegesschüsse fallen und die Marseillaise gebrüllt wird — — das Alles, innerhalb dreier Unruhtage, das Werk von zwei[illegible]ndigem Kampf, schließend, nach vollbrachter Einäscherung des Thronsessels (wohl des letzten in Frankreich) am Fuße der Freiheitssäule, mit der welthistorischen Improvisation einer französischen Republik!

Und welche Bilder! Die an die Schreckensscenen der ersten Revolution erinnernde Kammersitzung, von der verehrten deutschen Fürstin, deren Schicksal dort entschieden wurde, so heldenmüthig bestanden. Am Stadthause, das Zusammenstoßen der vier Volksströme, deren jeder seinen Mann, den Mann seiner Neigung an's Ruder bringen will und mit den Waffen in der Hand zu unterstützen bereit ist; die Durchsichtung der Ernannten durch dies eherne Sieb, was Jeder zu bestehen hat, wie Erz zur Läuterung durchrädert wird; ihre ersten Berathungen in jener Bodenkammer, wohin sie der Sturm des Volkstumults verschlagen und keine andere Stärkung zu ihnen dringen kann in ihrer Erschöpfung, als Brot und Wasser in einem zerbrochenen Zuckernapf. Die Bilder drängen sich, wie die Ereignisse kommen und schwinden, Schlag auf Schlag. Auf den Straßen und um das Stadthaus, dem Sitz der neuen Regierung, der wogende Aufruhr, der noch immer Verrath wittert und die Waffen nicht aus der Hand legen will. Im großen Saale des Stadthauses, wohin sie endlich mühsam gedrungen, fast der geistigen und physischen Anstrengung erliegend, die Gewählten, die Männer, welche die Verantwortlichkeit des schwierigen Moments auf sich zu laden den Muth hatten; unter ihnen Einer, ein Dichter, als solcher im Rathe der Staatskundigen gar oft verhöhnt, weil sie im Dichter den Seher ver-

kannten; er, durch erhabene Gesinnung zum Manne des Volks geworden, durchdringt mit der Fülle seiner Poesie die gereizten Gemüther, besiegt die rohen Massen durch die Macht seines idealen Wortes, begeistert alle durch seine Inspiration und erkämpft dem Banner der Freiheit und der Ordnung den Sieg, indem er den drohenden auf ihn gerichteten Flinten und Piken trotzend, mit dem Todesmuth des erhabensten Bewußtseins die rothe Blutfahne und die Jacobinermütze in den Koth der Verachtung schleudert und mit Füßen tritt. — In den Höfen des Stadthauses, zur Schau ausgestellt, in offenen Särgen, die Leichen unbekannter Gefallenen. Dann überall die aufgeworfenen Verhaue, von Bewaffneten bewacht, die sie nicht aufgeben wollen; dahinter Abends um ein Wachtfeuer die abenteuerlichen Gruppen in Salvator Rosa's und Callot's Manier; die Zöglinge der polytechnischen Schule, die des Volkes ganzes Zutrauen besitzen, die Stadt durchkreuzend, wie leichtbefüßte Gemsen die Höhe der Barrikaden erkletternd und von dort herab unter Jubelruf zu Frieden und Ordnung ermahnend. Die Todtenfeier der gefallenen Kämpfer, der riesenhafte Leichenwagen, umgeben von den Hinterlassenen, die mit Cypressen und Lorbeern folgen; auf den Stufen der Madelaine die Riesenmarseillaise der Orpheonistenchöre, worin das ganze Volk und die Militairchöre einstimmen; dann aber, um dem Uebermuth des Volks zu imponiren, in der ersten Bestürzung und Ueberstürzung aller Gewalt und jeglicher Autorität, sämmtliche Gerichtshöfe und Bildungsanstalten, Magistratur und Universität, nach Facultätsfarben in alterthümlicher Tracht, in langem Zuge bedächtigen Schritts folgend, ein ganz mittelalterlicher Anblick; ferner die Züge von Hunderttausenden Ouvriers aller Gewerke mit Fahnen und Insignien zum Stadthause, ihre Bitten um schleunige Organisation der Arbeit vorzutragen. Die Sitze des hohen Adels, der Fürsten und Herzöge in der Pairskammer von schlichten Handwerkern, von Blousenmännern eingenommen, zur Verhandlung dieser wichtigsten Frage. Ein einfacher Ouvrier, seines Faches Mechanikus, mit Sitz und Stimme in der Regierung. Der Aufruf an das Volk, statt der gewandten parlamentarischen Schönredner und Klügler aus den höheren gebildeten Ständen, einfaches Landvolk und Männer von redlicher Gesinnung, von natürlichem Gefühl und praktischem Verstande in die National-Versammlung zu schicken; die überhandnehmende Idee eines großen Völker-Congresses zur Erörterung der socialen und internationalen Fragen; das Manifest des Friedens und der Eintracht, mit dem Völkerbund als große europäische Familie, in welcher sich die Volksthümlichkeit nach inneren Bedingungen frei und naturmäßig entfalte in gegenseitiger Achtung individuellen Seins — — sind das nicht Traumbilder? letztere nicht Bruchstücke aus den Phantasien eines gutmüthigen Menschenfreundes, der die Welt nach den Wünschen seines Herzens construirt?

Und wie viel gar andere Bilder noch, die nacheinander, miteinander sich aufrollen im Drange der Zeitereignisse! Kaum hat, wie von höherer Hand geleitet und dem inneren Dämon gehorchend, der es treibt, das Volk in hehrem Wahnsinn mit dem Throne auf den Schultern zur Julisäule den symbolischen Gang vollbracht und die Fahne mit dem alten Wahlspruch der Republik geschwungen; kaum sind unter priesterlicher Einsegnung, Volksgesang und Freudenschüssen die ersten Freiheitsbäume gepflanzt, diese Weihnachtsbäume der Franzosen, mit wehenden Wimpeln und Bändern, mit Lorbeer, Eichenlaub und Blumen bekränzt, mit Waage, Winkelmaaß und Zirkel geschmückt, und anderen Gewerkssymbolen aller Hoffnungen, die das Christkindchen der neuen Aera der jüngeren Generation zur Gabe bringt: — so erstehen wie durch Zauberschlag aus dem Boden der Hauptstadt der Weltbefreiung die Banner aller Völker und begrüßen jubelnd die neugeborne Republik. Amerikaner, Polen, Britten, Iren, Italiener, Spanier, Scandinaven, Germanen, alle bringen ihren frohlockenden Gruß. Und auf der Vendomesäule, um deren Fuß die Verbannten aller Welttheile ihre wimmelnden Züge ordnen, hoch oben in den Lüften in unerschütterlicher Ruhe der eherne Kaiser, der Sohn der Revolution, Despot und Befreier zugleich, der die Welt durchzog an der Spitze der fränkischen Republik und den Boden umwühlte und fruchtbar machte für die Aussaat der neuen Ideen.

Ja, wenig Tage verstreichen im Taumel, und auf beflügeltem Wort dringt aus allen Landen ein neuer Taumel herein. Mailand befreit; in Wien die veraltete Welt über den Haufen gestürzt; Berlin frei! Vom Vatican herab hat das Wort der Wiedergeburt ganz Italien durchdrungen, und die Todten sind auferstanden, erlöst aus Grabesnacht. Vom Cölner Dom und dem Frankfurter Römer bis zur ehrwürdigen Burg in Wien; von Habsburgs Thürmen und Holsteins Gauen bis zum Königsschloß in München flattern die verfehmten deutschen Farben, die alte historische Reichsfahne; von Nord und Süd, von Ost und West erhebt sich ein einträchtiger Geist und schafft durch würdigste Volksvertretung, die unverholen zur Sühne des gegen die polnische Nationalität verübten Gräuls sich bereit erklärt, ein großes, einiges, durch Gerechtigkeit mächtiges Deutschland.

So drängt ein Unglaublichstes das Andere und überstürzen sich die Ereignisse. Wunder auf Wunder gebiert die Zeit. Man träumt in wachem Zustande.

Die Traumwelt wird zur Wirklichkeit, die Wirklichkeit zum Traum. Aus allen Adern der Gegenwart quillt hervor die wunderbarste Poesie. Die einfache Darstellung der Thatsachen übertrifft das ausbündigste Gedicht, die Eingebungen der ausschweifendsten Phantasie. Der Odem Gottes geht über die Erde und treibt Völker und Fürsten wie Spreu vor sich her. Der Weltgeist dichtet und überfluthet den winzigen menschlichen Hochmuth. Unter der Uebermacht und dem Vollklang göttlicher Reime und Harmonien stürzt das Ungereimte und Widerstrebende einer alten Welt zusammen, die nicht länger durch die abgenutzten Künsteleien einer antiquirten officiellen Staatspolitik sich aufrecht zu erhalten vermag. Jäh und schreckhaft ist der Sturz. Die Menschheit staunt, bewundert, zittert, und verstummt, zwischen Schrecken und Frohlocken vor den Rathschlüssen einer höheren Weisheit hoffnungsvoll sich beugend.

Was war hiergegen 1830, diese Ueberlistung des Socialismus durch die Politik, diese Escamotage der Rechte der arbeitenden Classen zum Vortheil der höheren Bourgeoisie und der guten und gutmüthigen Republik zum Vortheil der sogenannten „besten“! 1848 ist der zweite Schritt der ersten großen Revolution, nur um eine Stufe tiefer, und dringt diesmal bis in die Eingeweide der menschlichen Gesellschaft. Gewiß, es muß und wird eine neue Ordnung der Dinge sich erzeugen, die, wie Jegliches in der Welt, Naturwüchsigkeit zur Berechtigung, und fortschreitende Befriedigung der Zeitbedürfnisse zum Zeitmaaß ihrer Dauer haben wird. Wie bei nachlassender künstlicher Spannung der Bogen in seine ursprüngliche Form zurückschnellt, so werden, vom Druck diplomatischer Verträge befreit, überall die Territorialverhältnisse mit dem Nationalgeist zusammenfließen, und Länder und Seelen nicht mehr verhandelt werden können, wie feile Waare. Es naht die Zeit, wo Fürstencongresse Völkercongressen weichen, auf welchen sich Männer des Vertrauens über das Wohl und Weh der großen europäischen Familie berathen, und die Res publica, gleichviel unter welcher Form sie erscheine, treu und gewissenhaft gepflegt werden wird; die Zeit, wo die sociale Strömung die Politik vom bisherigen Standpunkt diplomatischer Heuchelei, Künstelei und Ueberlistung auf das Feld menschheitlicher Interessen treiben, und die verbildete, entartete Gesellschaft, die so Manches auf den Kopf gestellt, zu natürlicheren Verhältnissen zurückführen, reinigen und verjüngen wird. Und so wie, nach Steffens, jedes Laster die Carricatur einer ursprünglichen Wahrheit ist, so müssen wir in allen Dingen zur Einfachheit zurückkehren, von der Carricatur zur Ursprünglichkeit, und somit von der Lüge und Heuchelei, in deren Netze der Beste sich verstrickt fühlt, zur Aufrichtigkeit und Wahrheit, den Standpunkt gewinnend, wo Gemüth und Verstand harmonisch Hand in Hand gehen. Nur auf diesem Wege, den Fetischdienst des Herkommens und die gleißnerische Maske einer hohlen conventionellen Bildung von sich werfend, wird der Mensch wieder zum Menschen werden, und sein, statt zu scheinen.

Und auf diesem Wege stehen wir. Die neue Revolution hat ihn angebahnt.

Auch die Kunst, die musikalische zunächst, wird durch den Umschwung der Dinge gewinnen, so harten Verlust auch die Künstler, und vielleicht Jahre lang, werden erleiden müssen. Ich kann in dieser Beziehung hier nur das wiederholen, und zwar für alle Länder der Welt, was ich vor zwei Jahren bei meiner Anwesenheit in Hamburg in Bezug auf Deutschland aussprach. Ich sprach es aus gegen einen Freund, dem die Kunst an's Herz gewachsen ist, aber mehr noch das Vaterland und die leidende Menschheit, gegen Otten, und auch in diesen Blättern. Gewiß, so lauten die Worte, wird über kurz oder lang der Zeitpunkt eintreten (und wie bald ist er eingetreten!), wo überhaupt in Deutschland die Musik ausgespielt haben wird, das heißt die Hauptrolle; der Zeitpunkt, wo sie den übertriebenen Raum verlassen wird, den sie nur in Ermangelung eines öffentlichen Lebens, einer politischen Bewegung der Geister einnehmen und ausfüllen konnte. Mit der verdrängten Idylle wird in Deutschland auch die Musik bescheiden zurücktreten müssen. Und das ist kein Unglück. Untergehen wird sie deshalb nicht, sondern in sich gehen, und nach gehöriger Sammlung erst recht aufleben, und an innerem Werthe gewonnen haben, was sie an äußerer Ausdehnung eingebüßt. — Die erste Hälfte dieses Ausspruchs ist rasch genug in Erfüllung gegangen.

Wir leben in einer großen Zeit, aber unter dem Druck einer gewitterschwangeren Atmosphäre. Schon ist der Wohlstand Vieler untergraben, Anderer in Elend verkehrt, und Jammer unter vielen Menschen. Wie könnte auch solche Welterschütterung ohne Zerstörung vor sich gehen, ohne Unheil solcher Umsturz aller bestehenden Verhältnisse. Wie mancher Kampf, wie manche Schrecknisse mögen uns noch bevorstehen, bevor die großen völkerdurchdringenden Ideen, welche das Zeitalter bewegen und selbst die entschiedensten Feinde jeder Umwälzung doch nicht wegleugnen können, zur Geltung, ja nur zur vollen Erscheinung gekommen!

Aber ich fühl's, in mir klopft das Herz dabei, der Völkerfrühling, dessen Hauch mich schon 1830 so

zauberisch anwehte, er naht.*) Viele Stürme mögen noch einbrechen über uns, eh' er zur Blüthe reift die Hoffnungen der Menschheit; aber er naht. Es keimt und grünt und knospet allüberall. Die junge Generation wird sie aufgehen sehen in ihrer Pracht, die Sonne der verjüngten Erde; dereinst vielleicht nehmen wir Greise dann ihren ersten Strahl als einen Gottesgruß mit ins Grab.

Aug. Gathy

Für Gesangunterricht.

Marco Bordogni, Trois exercices et douze nouvelles Vocalises pour Mezzo-Soprano. 2 Livraisons. — **Berlin, Schlesinger. Pr.** à 1⅓ **Thlr.**

— — —, Trois exercices et douze nouvelles Vocalises pour Bariton avec accompag. de Piano. 2 Livraisons. — **Ebend.** à 1⅓ **Thlr.**

Die vorliegenden Studien bilden mit den von demselben Verfasser früher herausgegebenen Vocalisen gleichsam ein einziges Werk, eine praktische Gesangsschule. (Der Uebersicht wegen lassen wir die Titel der früheren folgen: 36 Vocalises p. Sopr. ou Ten. avec acc. de Piano. 36 Vocalizzi per voce di Basso sul gusto moderno. 12 nouvelles Vocalises pour Contraalto ou Mezzo-Spr. 12 nouvelles Vocalises pour Bassetaille ou Baryton, sämmtlich bei Schlesinger in Berlin erschienen.) Sie haben nicht den Vorwurf, Tonbildung, Stimmenausgleichung, Coloratur zu erwerben; sie sollen den Schüler in dem, was er gelernt, befestigen, und zwar durch eine reiche Mannichfaltigkeit der Anwendung. Indem sie die Trockenheit vieler ähnlicher Werke vermeiden, bieten sie alle Hülfsmittel der Vocalisation in der Form eigentlicher Gesangsstücke, deren Melodieen für den Schüler sehr weckend und belebend sind. Sie bezwecken vorzüglich die Kunst des Phrasirens, des Athemholens, der Accentuirung und des dramatischen Ausdrucks. Eine genauere Durchsicht hat uns von der großen Zweckmäßigkeit derselben überzeugt, daher wir sie angelegentlich empfehlen. Auch dafür ist gesorgt, daß durch Mannichfaltigkeit und Wechsel der Pianofortebegleitung das Interesse des Schülers rege gehalten wird. Die Vocalisen für den Bariton sind dieselben, nur aus dem Mezzo-Sopran in die Stimmlage des Bariton transponirt. —

*) Der Völkerfrühling und seine Verkünder. Frühlingsgruß an Deutschlands Redner, von Jordanus Bruno. 8. Hamburg, Hoffmann u. Campe. 1831.

J. Concone, 30 exercices pour la voix avec accompagnement de Piano. — **Berlin, Schlesinger. Pr.** ¾ **Thlr.**

Es sind dies eigentliche Uebungen, von den ersten Anfängen an; sie sollen den Uebergang bilden vom breiten, getragenen Styl zu den Schwierigkeiten der Vocalisation. Sie bezwecken richtige Intonation und gleichmäßige Tonbildung, Vorbereitungen zum Triller und Uebung in den gebräuchlichsten Formen der Verzierungsnoten. Zum Schluß folgen noch stufenweise Uebungen in der chromatischen Tonleiter. Neues, was von der bisher verfolgten Methode abwiche, bieten sie nicht; sie werden jedoch mit Nutzen gebraucht werden, da wir ihre Anordnung als eine zweckmäßige anerkennen müssen. Der Lehrer wird freilich, nach der Individualität des Schülers, bald ändernd, bald ergänzend eingreifen müssen. Die Kunst des Athemholens wird vorausgesetzt. —

A. Panseron, Douze Etudes speciales pour Soprano ou Tenor précedés chacune d'un exercice sur douze difficultés de l'art vocal. Livr. I. — **Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.**

Keine Uebungen für den Anfänger, sondern dazu bestimmt, den schon vorgerückten Schüler mehr und mehr zu befestigen, gründlicher zu bilden. Es erstreckt sich daher das vorliegende Werk nur auf zwölf besondere Vocalisationsarten. Die erste Lieferung handelt von den getragenen Tönen, der auf- und absteigenden Tonleiter, dem Mordent, dem Triller, der Geläufigkeit, und von den syncopirten Noten. Die innere Einrichtung derselben ist, daß jeder Etüde eine Uebung vorangeht, die Befestigung in dem, was die Etüde ausführlicher behandelt, vorbereitet. Die Art und Weise, wie der Verfasser dies ausgeführt, zeugt von dem scharfen, praktischen Blicke desselben. Um so mehr wundern wir uns, daß er diese Etüden zugleich für den Tenor bestimmt hat. Der Lehrer, welcher sie gebraucht, muß wenigstens in dem Falle viel Umsicht anwenden. Die Erfahrung hat uns gelehrt, daß ein solches Verfahren, wie häufig es auch vorkommen mag, nicht in dem erwünschten Maaße zum Ziele führt. Jede Stimmengattung bedarf rücksichtlich des Gebietes, welches man zu bilden und zu erweitern gedenkt, besonderer Mittel. Ein Mißgriff darin kann viel Schaden bringen.

Ferd. Gumbert, Op. 19 **Zwanzig leichte melodische Singübungen für den fortschreitenden Unterricht, für**

Sopran oder Tenor und Piano. Zweites Heft. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅙ Thlr.

Diese Studien sollen als Einleitung dienen zu den 36 Singübungen von Bordogni. Sie werden nicht ohne Nutzen zwar gebraucht werden können, doch müssen wir gestehen, daß rücksichtlich der Zweckmäßigkeit, der stufenweisen Fortschreitung die von anderen Sängermeistern schneller an's Ziel führen werden. Man muß es dem Schüler auch nicht zu leicht machen wollen, mit einem Paar lieblichen Melodiechen ist's noch nicht abgethan, der Schüler muß sehen, daß er durch jede Uebung einen Schritt weiter gethan in seiner Bildung. So finden wir in diesem Hefte noch lange nicht alles das vertreten, was wir von fortschreitenden Uebungen erwarten. Sie bewegen sich auf einem zu engen Terrain, wir finden das Element zu monoton; das, was schon da war, darf nicht wiederkehren; wir vermissen den strengen, schulgerechten Gang, der Dilettantismus macht sich zu sehr geltend. —

Dr. Em. Klitzsch.

Lieder und Gesänge mit Pianoforte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 71. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Der Meister zeigt uns in diesen Liedern keine neue Seite, sie sind in demselben Geiste geschrieben, den wir schon aus den früheren Heften kennen. Im Gegentheil will es uns scheinen, als ob die Empfindung an Frische verloren, die Reflexion zu viel Antheil habe, und das Formelle, der saubere, harmonische Ausputz, das Gewählte in den begleitenden Figuren das überwiegende Element ausmache. Die Auffassung und der Geist derselben sind zwar durchweg edel, doch nicht von so schlagender Wirkung, daß der Hörer sofort ergriffen würde. Die beiden Lieder von Lenau, Nr. 4 u. 5, „Schilflied" und „auf der Wanderschaft", streben zwar höheren, dichterischen Ausdruck an, doch der tiefe, melancholische Zug des Dichters, die Empfindung, die sich mehr auf dem innersten Grunde in sich selbst versenkt und nur leise die Oberfläche davon erzittern läßt, wird von dem musikalischen Ausdrucke nur theilweise erreicht. Das letzte Lied, Nr. 6, Nachtlied von Eichendorff, ist dagegen von ergreifenderer Wirkung und unmittelbarer Empfindung. Eine bange Ahnung durchzieht das Ganze. Das Lied ist einer höheren Weihe entquollen, einer Stimmung, in welcher die Wahrheit des Gefühls mächtiger spricht. Im Formellen ist sich Mendelssohn gleich geblieben, der Fortschritt nach dieser Seite hin hat ihn nicht berührt. Wiederholungen finden sich überall, außer in Nr. 3 „an die Entfernte" von Lenau, welches Lied durch sein sinniges, anmuthiges Wesen sich Freunde gewinnen wird. —

Anna Bochkoltz, Geisterstimmen, von Agnes Franz. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 10 Ngr.

— — —, Frühlingsverkündigung, von Heinr. Hoffmann. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 10 Ngr.

Beide ohne Opuszahl.

Tragen beide Gesänge auch dilettantisches Gepräge, so ist doch die Liebe, mit der die Componistin den Geist der Dichterin zu erfassen strebte, anzuerkennen. Das Erstere ist in der Auffassung nicht getroffen. Der Grundton muß ernster, feierlicher sein, die Empfindung stärker, und mehr und mehr sich steigern. Auch das letztere bedingt ein anderes Colorit. Die freudige, frühlingsselige Stimmung muß sich gegen das Ende in eine trübere verwandeln. Hier ist es freilich mit den bloßen Bezeichnungen molto stentato, con dolore nicht abgethan. Die Melodie läßt auch andere Textesworte zu. Wie begegnen häufig dem Mißbrauche, der mit den Bezeichnungen getrieben wird. Spricht's der musikalische Gedanke aus, wozu dann die Zeichen? Im entgegengesetzten Falle klingt's wie Komik. — Unnöthige Textwiederholungen finden sich in beiden Gesängen im Uebermaße. —

Robert Franz, Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Wien, Tobias Haslinger's Wittwe u. Sohn. Pr. 1 Fl. C.M.

— — —, Op. 11. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Ebend. Zwei Hefte. Pr. à ½ Thlr.

Wir haben bisher mit Aufmerksamkeit alle Liedercompositionen von R. Franz verfolgt, und stimmen mit aufrichtigem Herzen in das Lob ein, welches ihm von Seiten der Kritik gespendet wurde, müssen aber zugleich auch bekennen, daß wir die Bahn, auf welcher der Componist wandelt, gleich anfangs für eine gefahrvolle hielten. Eine so scharf ausgeprägte Persönlichkeit hat sich doppelt vor Einseitigkeit zu hüten. Die Gefahr liegt zu nahe, in eine Manier zu verfallen, der nicht leicht wieder zu entkommen ist, und die bei einem so schätzenswerthen Talente auf seine weitere Entfaltung nur nachtheilig wirken kann. Vor-

liegende Gesänge sind in demselben Geiste geschrieben, den wir an R. F. schon lieb gewonnen haben; indeß will es uns dünken, als habe die Frische seiner schöpferischen Kraft etwas abgenommen, als spende die Blüthen sein Geist nicht mehr in so reichlichem Maaße. Sollen wir Einzelnes hervorheben, um der Beachtung besonders zu empfehlen, so dürften Nr. 3 u. 4 in Op. 9 und Nr. 1 u. 3 in Op. 11 zu erwähnen sein. Wiewohl wir auch bei diesen noch bemerken müssen, daß der Componist bereits in früheren Werken Schlagenderes geschaffen habe. Unser aufrichtiger Wunsch ist, daß wir dem Künstler bald einmal auf anderen Gebieten schaffend begegnen möchten. Wir meinen, daß vielleicht hierdurch sein Geist einen neuen Aufschwung nehmen und seine Eigenthümlichkeit dadurch, daß sie, aus dem engen Kreise herausschreitend, sich höheren, plastischen Formen zuwendet, an neuer Kraft gewinnen werde.

Aug. Ferd. Riccius, Op. 8. **Der Besiegte, Ballade von Joh. Nep. Vogl für eine Baßstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 20 Ngr.**

Wir haben den Componisten vor noch nicht langer Zeit mit überwiegender Anerkennung besprochen, und freuen uns, ihm wieder zu begegnen. Das Feld, auf welchem er sich hier ergeht, hat er schon früher (Op. 4 und 5) mit Glück betreten. Auch die vorliegende Composition giebt Zeugniß, daß er bei erweitertem Streben seine Kraft an größeren Stoffen immer mehr zu entwickeln und zu stählen sucht. Können wir auch nicht, was den rein musikalischen Inhalt dieser Ballade betrifft, dasselbe behaupten, was wir von dessen Liederkreis (Op. 9) in dies. Bl. gesagt haben, indem uns die Erfindung der charakteristischen Auffassung nachzustehen scheint, so ist doch der Geist ein edler und schöner, der nach tieferer Durchdringung des Stoffes strebt. Dies zeigt sich schon darin, daß der Grundton des Ganzen richtig erfaßt und festgehalten, und Einheit bewahrt ist, wenn schon die einzelnen Theile unter sich nicht mit gleicher musikalischer Bedeutsamkeit ausgeführt erscheinen. Suchen wir dies durch ein paar Angaben zu begründen. Die Worte des Helden Pavo, Seite 8, Syst. 3, sind etwas matt; das stolze Selbstbewußtsein tritt uns nicht in so kecken Zügen entgegen, wie es in dem Vorigen dargestellt erscheint. Die darauffolgende Stelle $\frac{6}{8}$ enthält mehr eine äußerlich effectvolle Bedeutung; der musikalische Gedanke ist geringer und nähert sich mehr in seiner Wiederholung einer blos dramatischen Wirkung. Dagegen müssen wir Stellen, wie Seite 4, Syst. 3 u. f. bis Seite 7 und Seite 10—11, als vorzüglich schön und gelungen hervorheben; das Ritterliche in seinem Zauber hat der Componist sehr gut erfaßt. In diesen Stellen erscheint das musikalische Element der Ballade am bedeutendsten. —

Francesco Liszt, Tre Sonetti di Petrarca posti in musica per la Voce con accompagnamento di Pianoforte. — **Wien, Haslinger. Nr. 1 u. 2. Pr. 1 Fl. C.M. Nr. 3, 45 Kr. C.M.**

Die musikalische Behandlung dieser Sonette ist in möglichst freier Form ausgeführt, der Antheil des Pianoforte fast überwiegend, wenn schon nicht in dem Grade, daß der Gesang in den Hintergrund träte. Die Schwierigkeiten werden von einem geschulten Spieler leicht überwunden werden können, obwohl eine feine Beobachtung der Nüancen, eine genaue Ausführung der Detailarbeit, wie wir sie bei Liszt eben in seiner eigenthümlichen Weise finden, unerläßlich ist. Denn dieser harmonische Theil bildet den Grund, auf welchem der Componist die einzelnen Gruppen des melismatischen Theils bald selbständig auftreten, bald die Pianofortepartie belebend und unterstützend erscheinen läßt. Betreffs des rein vocalen Elements können wir nicht sagen, daß eine besondere Tiefe des Gemüths sich ausspreche; es nähert sich der Geist der Melodieen mehr dem Italienischen, äußerlich Reizenden, der innerlich der treffenden Wahrheit entbehrt. Der Eindruck, den sie machen, ist kein recht gesunder, frischer; man bemerkt das Streben, die Gedanken des Dichters nach ihrem individuellen Charakter wiederzugeben; die Reflexion hat zu viel Antheil dabei. Beliebte, von den Italienern zum Ueberdruß gebrauchte Wendungen und Phrasen finden sich häufig, was dem Besseren, welches daneben geboten wird, Eintrag thut.

Dr. Em. Klitzsch.

Noch ein Wort über den Choral

„Jesus meine Zuversicht“.

Der für das Fach der Kirchen- und namentlich Orgelmusik vielfach thätige Hr. Louis Kindscher in Dessau hat in Nr. 29 dieser Blätter auf das Unbequeme der melodischen Fortschreitung in der dritten Strophe des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ bei der bisher gewöhnlich gebrauchten harmonischen Unterlage:

aufmerksam gemacht, und, um diesen Uebelstand zu beseitigen, folgende Harmonisirung besagter Strophe vorgeschlagen:

etc.

Allerdings erscheint auf diese Weise die Fortschreitung der melodieführenden Töne e . fis . gis ganz sangbar und bequem, besonders wenn man sich den Satz aus dem Zusammenhange mit dem Choral gerissen denkt; dem ungeachtet möchte ich mich nicht für Annahme dieser Harmonisirung erklären, da meinem Gefühle nach die Tonart E-Dur, in welcher sich die Modulation zu Anfang der Strophe entschieden bewegt, zu gewaltsam eingedrängt ist, vielmehr das Ohr den tonischen Dreiklang von C als Anfangsaccord des Satzes erwartet. Da nun meiner Ansicht nach bei der Begleitung des Kirchengesanges auf möglichst faßliche, ungesuchte und natürliche Harmonie zu sehen ist, selbst auch bei Verbindung der einzelnen Strophen zu fremdartige und unerwartete harmonische Eintritte zu vermeiden sind, so möchte ich zur Begleitung gedachten Choralsatzes folgende harmonische Unterlage vorschlagen:



und glaube, daß durch dieselbe nicht nur das Unbequeme des dritten Melodietons gis, welches hauptsächlich durch den vorangehenden Secundenaccord (der oben bezeichneten früheren Harmonisirung) verursacht wird, gemildert, sondern daß auch eben durch die Entfernung des ohnehin hier hart und widrig erscheinenden Secundenaccords die Modulation nach A-Moll erleichtert werde.

Hrn. Kindscher gebührt jedenfalls Anerkennung, diesen für den evangelischen Kirchengesang nicht unwichtigen Gegenstand angeregt zu haben.

Ballenstedt, am 20sten April 1848.

Kapellmeister V. Klauß.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 55. „Un Rêve d'amour". Nocturne. **Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.**

Einem „Liebestraum" ist es nachzusehen, wenn er keine Gedanken birgt, die Andere fesseln: so werde auch die schwärmerische Leere des vorliegenden Nocturno nicht zum Stichblatt genommen und Niemand ereifere sich darüber. Der Comp. würde sich nicht dafür bedanken.

G. Deutsch, Op. 5. Trois Morceaux lyriques. **Hoffmann. Nr. 1—3, à 40 Kr. C.M.**

Hr. Guillaume Deutsch, wie er sich französisch nennt, betritt hier zum ersten Male die Oeffentlichkeit, — für den Grad seiner Einsicht und seines Wissens viel zu früh. Es wäre Unrecht, diese lyrischen Stücke der Kritik gegenüber zu stellen, — es giebt keine Kritik dafür. Dies wird Hr. Deutsch mit der Zeit selbst einsehen lernen. Die sinnreichen Ueberschriften lauten: „Auf einem Schiffe, im Thal', im Wald".

Instructives.

F. Hünten, Op. 158. Premières Etudes des jeunes élèves. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Als „erste" Uebungsstücke bei weitem zu schwer und zu schwerfällig; die erste von den sechs Nummern ist die zweckmäßigste. Der instructive Zweck scheint dem Verf. nicht maßgebend gewesen zu sein. Als Lockspeise sind Ueberschriften beigesetzt worden.

W. Plachy, Op. 101. Revue musicale sur tous les tons et demitons representée en 24 Etudes. **Mechetti.** Liv. 1. **1 Fl. C.M.**

Ganz hübsche Stückchen, die den Schüler vergnügen können und ihm zugleich nützlich sind.

F. X. Chwatal, Op. 32. Amusement pour la Jeunesse. 3 Sonatines instructives et doigtées. **Schuberth u. Comp.** Nr. 1. $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Als Composition allerliebst und in dieser Beziehung sehr zu empfehlen; weniger können wir uns mit dem gewählten Fingersatz einverstanden erklären.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 101. Nr. 1. Fantaisie mignonne sur la Quêteuse de L. Puget. 1 Fl. 12 Kr. Nr. 2. Fantaisie sur une Cabalette de Rossini. 1 Fl. Nr. 3. Fantaisie élégante sur la Pensée de Félicien David. 1 Fl. 30 Kr. Schott.

Der Comp. hat zweifelsohne einer Häutung unterlegen: seine Bravour erscheint diesmal gesäubert von dem ihr anhaftenden Schlamme und ist ganz dünnflüssig geworden. Möge eine anderweite Häutung den Fluß bald vollständig hemmen! —

F. Hünten, Op. 159. Fleurs des bois. Nr. 1. L'épine blanche. Valse. Nr. 2. La boule de neige. Polka. Nr. 3. L'accacia rose. Rondo. Schott. Nr. 1—3, à 45 Kr.

Ganz leichtes, seichtes Zeug. Auf den Titeln ein beliebiges uncolorirtes Frauenzimmer. [Colorirte dergleichen erscheinen nur, wie die Erfahrung lehrt, bei den allerschlechtesten und seichtesten Artikeln.]

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Achtundzwanzigster Band.

№ 36.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 2. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Dresden.

Oper.

(Fortsetzung u. Schluß.)

Die letzte Neuigkeit war: Martha, oder der Markt von Richmond, Oper in vier Abtheilungen von Friedrich, Musik von Flotow, deren erste Aufführung in dies. Bl. irrthümlich schon den 1sten März angezeigt worden, aber erst den 22sten März stattfand. Das Sujet ist so bekannt, daß uns nur die hiesige Darstellung zu besprechen bleibt. — So beruhigend es einerseits ist, zwischen Colonnen von Communalgarden-Bataillonen hindurch in's Theater zu gehen, die zur Sicherheit aufgestellt sind (in Folge vorgekommenen Cravall's), macht doch eben diese letztere Nothwendigkeit einen niederschlagenden Eindruck, wozu noch das unbehagliche Bewußtsein kommt, sich einem Kunstgenusse hinzugeben, während so Viele ihre vielleicht wichtigen Geschäfte opfern, um Unbeschäftigte zu beschützen. Zum Vortheil der Oper und der Darstellenden schienen nur Wenige ähnlichen Betrachtungen sich überlassen zu haben, denn obgleich die unbedeutende Ouvertüre und der erste Chor ziemlich lau aufgenommen wurden, so stieg die Theilnahme doch schon bei dem folgenden Duett und Terzett, welches noch mehr gewirkt haben würde, wäre Räder nicht heiser gewesen, der laut Anzeige die Rolle übernommen, um keine fernere Störung zu verursachen. Die belebteren Chöre der Pächter und Pächterinnen sind zu den gelungensten Nummern des ersten Aktes zu zählen, der Auftritt der Mägde ist gewöhnlich und erinnert zu sehr an Stradella. Dergleichen Uebergriffe aus verschiedenen Zeitaltern und Nationen sind störend. Zu loben ist der steife Canzlei-Ton, in welchem der Richter die Marktgesetze verkündet, und das Finale enthält anziehende Einzelheiten der Musik, wirkt aber hauptsächlich durch Belebtheit der Scene. Der Culminationspunkt der Oper, der auch die Neuheit der Situation für sich hat, ist das Quartett im zweiten Aufzuge, wo der Pächter Plumkett den verkleideten Damen Spinnunterricht zu ertheilen bemüht ist. Auch das Lied der Lady Durham (unter Benutzung der bekannten irischen Nationalmelodie) ist hier von sehr guter Wirkung, wird aber im weiteren Verlauf bis zum Ueberdruß oft angebracht. Im dritten Acte wäre noch Plumketts Lied mit Chor zu erwähnen, dann ermattet die Handlung und das an sich geringe Interesse wendet sich von der Hauptperson (Lady Durham — Martha) im vierten Acte gänzlich ab, wo sie durch ihre zudringliche Liebe zum Grafen Derby, der sie als Pächter Lyonel verachtete und beschimpfte, widerwärtig wird. Dieser Makel wird blos dadurch aufgehoben, daß sie am Schlusse ihrem Stande entsagt, um mit dem Geliebten als Pächterin zu leben. — Bei vorzüglicher Besetzung würde die Oper größeren Beifall erhalten haben, wenn wir auch den Wiener Enthusiasmus nicht begreifen; aber Frl. Thiele als Lady bewegt sich in jeder Hinsicht in zu engem Kreise, als daß sie die Zuschauer für sich gewinnen könnte. (Wir empfehlen ihr dringend fleißiges Studium des Trillers, bevor er so häufig an-

gebracht wird, wie hier, und zwar mit dem oberen Hülfston, nicht mit dem unteren, der nun einmal nicht dazu paßt.) Allerdings ist unsere Bühne so übel in Sängerinnen berathen, daß keine genügendere Besetzung möglich ist. Zum Unglück ist auch Lyonel (Hr. Weixlsdorfer) noch völlig Anfänger, und war bei der ersten Aufführung nicht recht bei Stimme. Frl. Schmidt als Nancy befriedigte weit mehr und kann als Soubrette recht brav werden. Beiläufig erwähnen wir, daß es lächerlich ist, wenn ein Kammermädchen mit ausgeschnittenem Kleide auf die Jagd geht, während ihre Gebieterin und das übrige weibliche Jägerpersonal amazonenartig gekleidet erscheinen. Hr. Dettmer gab den gemüthlichen Pächter recht gut, Hr. Lindemann war als Richter befriedigend. Die Chöre gingen besser als gewöhnlich, und das Orchester ließ nichts zu wünschen übrig. Die späteren Vorstellungen ließen die Oper zu den beliebten zählen.

Die älteren Opern drehen sich stets im alten Kreise. Stradella, Freischütz, Czaar und Zimmermann sind Lückenbüßer, bei besonderem Aufschwunge bringen wir's bis zur Regimentstochter, Barbier, Oberon, Stumme, Hugenotten. Zamba ist wieder zurückgelegt, weil die Titelrolle nicht angemessen besetzt werden kann, dagegen Prinz Eugen, der edle Ritter, in Aussicht gestellt. Das Gastspiel der Frau Viardot-Garcia bereicherte das Repertoire momentan um Robert der Teufel und Norma. Ihre Leistung als diese und in den Hugenotten ist bei ihrer vorigen Anwesenheit gewürdigt worden, wir bemerkten mit Bedauern, daß ihre Stimme seitdem noch mehr abgenommen hat. Neu war sie für uns als Rosine im Barbier, die sie selbst für eine Spanierin zu leidenschaftlich gab, aber die Gesangskünstlerin trat besonders hier hervor. Ihre Leistung als Valentine in den Hugenotten ist bekannt, wir erwähnen beifällig, daß Frl. Wagner die in ihrer Rolle Gastirende und sich selbst ehrte, indem sie die Partie des Pagen schnell übernahm und recht gut darstellte. (An Halevy's Jüdin scheint Letztere immer noch zu studiren, wenigstens ist Rebecca noch die verbotene Frucht für auswärtige Sängerinnen.) Als eine Künstelei mehr als eine Kunstleistung der Frau Viardot betrachten wir die Doppeldarstellung der Alice und Isabella in Robert der Teufel, deren Störendes, abgesehen von der dadurch nöthigen Verstümmelung der Oper, nur durch die vorzügliche Ausführung beider Charaktere aufgewogen wird. Ihre letzte Gastrolle bewies, zu welch' traurigem Zustande unsere Bühne herabgesunken ist, indem keine Oper mehr zusammenzubringen war, und man seine Zuflucht zu einem mixtum compositum von einzelnen Scenen und Acten aus Robert, Othello, und Nachtwandlerin nehmen mußte. Als Desdemona entsprach sie unseren Erwartungen nicht vollkommen. Sehr mußte es uns befremden, daß Hr. Tichatscheck es unter seiner Würde hielt, im vierten Acte des Robert seine Rolle zu vertreten, so daß Hr. Schmidt aushelfen mußte. Solche Nichtachtung des Publikums würde an keinem andern Orte ungestraft hingehen.

In letzter Zeit hörten wir auch Frau Jenny Lutzer (=Dingelstedt) als Susanna in Figaros Hochzeit, und Adine im Liebestrank von Donizetti (die dritte Gastrolle mußten wir versäumen), und erkannten in ihr eine sehr gebildete Sängerin, wie wir keine hier aufzuweisen haben. Die Stimme ist zwar über die Blüthezeit hinaus, aber noch kräftig und wohlklingend, Vortrag und Spiel, besonders im Liebestrank, waren alles Lobes werth, schade, daß ihre Züge zu weich sind, um auf der Bühne zu wirken.

Bei dem hiesigen Personal sind einige Veränderungen vorgekommen: Frl. Schreck ist abgegangen; die Stelle des Hrn. Bielczizky ist noch nicht besetzt; für zweite Sprech-Tenorpartien ist Hr. Weixlsdorfer engagirt, der recht gute Stimmmittel und vortheilhaftes Aeußere besitzt, aber noch gänzlich Anfänger ist; Frl. v. Stradiot ist, nachdem sie als Gräfin in Figaros Hochzeit und als Lucrezia Borgia beifällig gastirt, angestellt worden, wie es scheint für das Fach der jugendlichen Gagen-Inhaberinnen, denn von ihrer anderweitigen Wirksamkeit haben wir so viel wie nichts bemerkt. Es wäre ihr ein besseres Loos zu gönnen, da ihre Stimme zu den besseren gehört und sie in Vortrag und Spiel Anerkennung verdient, wenn schon deutlichere Aussprache zu erstreben bleibt. Eine vortheilhaftere Acquisition ist Frl. Schmidt als Altistin, Rollen wie Rosine im Barbier, worin sie auftrat, sind aber noch zu vermeiden. Frl. Wiedemann gab die Elvire in der Stummen und bewies, daß sie seit ihrem hiesigen Gastspiele Fortschritte gemacht, ihre Stimme namentlich an Gleichmäßigkeit gewonnen habe. Hr. Schiele kann nur in untergeordneten Partien verwendet werden, da die Stimme schwach ist und alles Spiel ihm abgeht. Hr. Lindemann wird nicht genug beschäftigt, daher er noch wenig Gewandtheit erlangt hat; er sollte die freie Zeit zu fleißigerem Studium im Gesange benutzen. Noch ist ein Bassist Namens Arnold angestellt, von dessen Thätigkeit noch wenig verlautet. — Mit Nächstem eine Uebersicht über die stattgehabten Concerte.

F. W. M.

Deutsche Original-Opern neuerer Zeit.

Mitgetheilt von Carl Gollmick.

Siehe N. Ztsch. f. M. Nr. 48 Juni 1845, Nr. 50 Juni 1845, Nr. 14 August 1846, Nr. 50 Juni 1847.

(Fortsetzung.)

Der Nachtwächter (nach dem Körner'schen Lustspiel), Operette von Schrameck. Gegeben in Riga.

Die Hütte bei Moskau, Operette von Schrameck. Gegeb. in Riga und Augsburg.

Der Troubadour, große her. romant. Oper. Buch von Schmetzer, Musik von Alex. Feska. Gegeb. in Braunschweig.

Blanda. Buch von Friedr. Kind (opus post.), von Kalliwoda. Gegeb. in Prag.

Graf Benjowsky, von Doppler (Flötist in Pesth). Gegeb. in Pesth.

Zweiter und dritter Stock, Operette von Proch. Gegeb. in Wien.

Die Belagerung von Leyden, Oper in 4 Acten. Buch von Hippolyth Lucas, Musik von Adam Vogel. Gegeb. im Haag.

Der versiegelte Bürgermeister, komische Oper in 2 Acten. Buch nach Raupach von R. Bürkner, Musik von H. Schmidt (früher Tenorist in Leipzig, jetzt Opern-Regisseur in Dresden). Gegeb. in Dresden.

Das Diamant-Kreuz, Oper in 3 Acten. Buch von Thomas Overscon, Musik von Siegfried Salomon. Gegeb. in Copenhagen. (Ist sie deutsch?)

Das Mädchen vom Lande. Musik von Suppé. Gegeb. am Theater an der Wien.

Prinz Eugen, der edle Ritter. Buch und Musik von Gustav Schmidt. Gegeb. an vielen Theatern.

Die Braut vom Kynast. Buch von Fr. Fischer (Regisseur in Braunschweig), Musik von Litolff. Gegeb. in Braunschweig, Wien, Frankfurt a.M.

Conradin. Buch von Reinick, Musik von Ferd. Hiller. Gegeb. in Dresden.

Arria, große heroisch historische Oper in 3 Acten. Buch von Jac. Hoffmeister, Musik von Hugo Stähle. Gegeb. in Cassel.

Die Kunst geliebt zu werden, Vaudeville von Gumbert. Gegeb. in Berlin.

Die Ruine von Tharand. Musik von Heinze, Buch von dessen Gattin. Gegeb. in Breslau.

Lichtenstein. Buch nach Hauff von Franz Dingelstedt, Musik von Lindpaintner. Gegeb. in Stuttgart.

Carl V. von Tunis, große Oper mit Tanz in 3 Acten von Stöppler, Kammermusikus in Braunschweig. Gegeb. in Braunschweig.

Annette, von Otto Tiehsen in Mannheim. Gegeb. am Hoftheater zu Berlin.

Cäsario oder die Verwechselung. Buch nach Shakespeare von Carl Gollmick, Musik von Emil Steinkühler, Tonkünstler in Lille. Gegeb. in Düsseldorf.

Andreas Hofer. Buch von Held, Musik von W. Kirchhoff (pensionirter Director der Hofkapelle zu Sondershausen). Gegeb. in Ulm.

Orlando. Buch von Adami, Musik vom Musikdir. Julius Schneider in Berlin. Gegeb. in Schwerin.

Einmalhunderttausend Thaler, Posse von D. Kalisch, Musik von B. Gährich (dem bekannten Symphonien-Componisten, früher in Leipzig). Gegeb. am Königstädter Theater zu Berlin und in Leipzig.

Das öde Geisterschloß, Operette. Buch von dem Grafen Schirnding, Musik vom Kapellmeister Jwoneczek (gestorben zu Brünn am 9ten Jan. a. c.). Gegeb. in Prag.

Leila, von Edgar Mansfeld. Gegeb. in Hamburg.

Blanca und Giuseppe, romantische Oper in 3 Acten. (Nach H. Königs Roman „die hohe Braut"), Mus. von J. F. Kittl., Director des Prager Conservatoriums. Gegeb. in Prag.

Salvator Rosa, romant. Oper in 3 Acten, Buch von Gottschall, Musik von Sobolewski, Musikdir. in Königsberg. Gegeb. in Königsberg.

Der Schultheiß von Bern, heroische Oper in 4 Acten von Adolph Schrader, Musik von Eduard Conrad (ein Dilettant in Leipzig). Gegeb. in Leipzig.

Barbarossa, romant. Oper in 4 Acten, Buch von C. Hoffmann, Musik vom Kapellmeister Herrmann. Gegeb. in Sondershausen.

Prinz Eugen, Dichtung und Composition von Jul. Becker. Angenommen in Leipzig.

Die Königin von Castilien, von Netzer. Zu erwarten.

Genoveva, von Schumann. Zu erwarten.

Drahomira, Buch von einem czechischen Literat. Musik von Skraup.

(Wird fortgesetzt.)

Kleine Zeitung.

Aus **Frankfurt a. M.** schreibt man uns: Heinrich Wolff's Quartettzirkel haben sich mitten in den politischen Gährungen Bahn gebrochen, während die raffinirtesten Theatervorstellungen unbesucht blieben, die Museen früher endigen mußten, und sonst an kein Concert zu denken war..... Nebst den Revolutions-Stücken und Opern, die hier alle während der Parlamentsfeierlichkeiten gegeben wurden, blieben sogar die Marseillaise, Speier's „Was ist des Deutschen Vaterland" und M. Weber's Jubel-Ouvertüre mit ihrem „God save the King" ohne besonderen Anklang. Es waren Acclamationen ohne Herz und Geist..... Der vielbeschäftigte Sänger und Schauspieler Nork wird nach Ablauf seines Contractes (ul-

timo April) nach Wien gehen, für ihn aber der Komiker Nebe aus Detmold engagirt werden. Auch Frau Lutz aus Cöln ist engagirt. Zu welchem Nutzen, wird die Folge lehren. Vor der Hand hat sie in einigen Soubretten-Rollen nicht mißfallen ..... Hr. Anschütz geht von der hiesigen Bühne ganz ab, und wird sich dem Gesangunterricht widmen. Seine Gattin dagegen — unsere Capitain — ist nach zehnmonatlicher Krankheit mit außerordentlichem Succes wieder aufgetreten. Mit demselben Beifall, von seinen Attributen Blumen und Kränzen begleitet, sang sie schnell hinter einander die Gräfin (Figaro), Emmeline, Agathe und Constanze (Wasserträger), und legte darin gleichsam das Zeugniß ab, daß sie berufen ist unserer Oper das fast erloschene Interesse wieder zu gewinnen. Möge die Ausdauer, womit sie diese Partieen gab, sich auch für die Folge bewähren, und ihre wiedergewonnenen Mittel durch zu große Anstrengungen nicht wieder aufs Spiel gesetzt werden. Jedem Talent ist seine Sphäre angewiesen. Obgleich nun Madame A., durch ihr Ingenium geleitet, in jeder Sphäre Schönes leisten wird, so sagt uns doch schon ein Blick auf ihre zarte Gestalt, daß sie größtentheils auf den Ausdruck einer seelenvollen Lyrik angewiesen ist, und ihr daher exaltirte, oder auf großartige Effecte berechnete Gesangpartieen gefährlich werden müssen. Sie hat jetzt auf's Neue bethätigt, in welch hohem Grade sie befähigt ist eine Mission zu erfüllen, welche zugleich der edelste Zweck der Tonkunst ist. Die Zukunft wird ihr dagegen beweisen, daß, um sich in dieser Sphäre ehrenvoll zu bewegen, eine Thätigkeit für's ganze Leben gehört. — Vergangenen Sonntag, am 16ten April, ging bei ziemlich besetztem Haus Litolff's „Braut vom Kynast" (Buch von Friedr. Fischer, Sänger und Schauspieler in Braunschweig) zum ersten Mal über unsere Breter. Ueber diese modulatorisch gepanzerte, an Posaunen und Pauken überreiche, und trotz aller Phantasie und Wissen doch etwas rhapsodische und skizzenhafte Musik mag in der Folge berichtet werden, sobald wieder Sympathieen für Kunstgebilde erwacht sein werden. Für jetzt nur so viel, daß Fräul. Brandt, die Heldin der Oper, durch die Gewalt ihrer Stimme wie durch energische Auffassung des Charakters großes Glück machte, wenn auch die Oper selbst, als Composition, nur gemischten Succes erhielt, und am Schlusse der Thermometer des Beifalls weit unter Null herabsank. Wir wollen aber hoffen, daß eine wiederholte Vorstellung und ein besser gelauntes Publikum die große Mühe der Sänger und des Orchesterpersonals lohnen werden. C. G.

Aus Copenhagen schreibt man uns: Das musikalische Leben war im verflossenen Winter ein sehr reges. Besonderer Theilnahme erfreuten sich die Trio- und Quartettunterhaltungen der HH. Reinecke, Königslöw, Sahlgreen, deren Bemühungen um Einführung classischer Musik mit vielem Erfolge belohnt wurden. Daß Ernst thätigen Antheil dabei nahm, trug wesentlich zur Förderung des Unternehmens bei. Zur Aufführung kamen, an Trios: Beethoven D-Dur Op. 70, Mendelssohn Nr. 2 C-Moll, Haydn G-Dur, Franz Schubert Op. 100. Ernst spielte die erste Violine in den Streichquartetten in E-Moll und C-Dur von Beethoven, ferner hatte er die Violinpartie in einem Pianoforte-Quartett von Reinecke übernommen, und spielte Op. 47 von Beethoven mit diesem. Das Quintett von Schumann, welches den Schluß sämmtlicher Soiréen machte, hat Manchen, der Schumann's Genius bis dahin nicht zu würdigen wußte, und deren es in Copenhagen noch Viele giebt, bekehrt. An kleineren Zwischensätzen spielte Reinecke: Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Präludium und Fuge von demselben, und zwei geistliche Lieder von Schubert, nach der Uebertragung von Liszt. Durch den Musikverein kamen die Symphonien F-Dur und B-Dur von Beethoven, C-Dur von Mozart, C-Moll (Nr. 5) von Spohr, A-Moll von Mendelssohn, so wie die Ouvertüren zum Schlaftrunk von Weyse und zu Coriolan von Beethoven zur Aufführung. — Jetzt hat die politische Aufregung die Künstler vertrieben. Königslöw ist in Hamburg, Reinecke in Segeberg; der letztere arbeitet an einer Symphonie.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Ende März starb in Cassel der in diesen Blättern öfter genannte **Hugo Stähle**, kaum zwanzig Jahre alt.

Carl Vollweiler aus Petersburg ist gleichfalls vor Kurzem gestorben. Er kam nach Deutschland, um seinen kranken Vater in Heidelberg noch einmal zu sehen. Als er in Leipzig den Tod desselben erfahren hatte, soll er geisteskrank geworden sein.

In Leipzig starb am 18ten April der Violinspieler **Rudolph Sachse**, Mitglied des Orchesters, Lehrer des Violinspiels am Conservatorium.

Vermischtes.

Aus Petersburg schreibt man: Von den während der Fasten stattfindenden Concerten haben besonders die des Hrn. Battu, und namentlich das Concert und die lebenden Bilder, gegeben von Hrn. Andreas Rollin, außerordentliches Glück gemacht. — Ein sehr interessantes Concert findet noch am 23sten und 24sten April Statt, von dem berühmten Gesanglehrer Jean David mit seinen Schülerinnen veranstaltet, in welchen man Gelegenheit haben wird, die ausgezeichneten Stimmen und Leistungen der hiesigen Dilettantinnen zu bewundern.

In **Leipzig** kam am Charfreitag zum zweiten Male Mendelssohn's Elias in der Pauliner-Kirche zur Aufführung.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 37.** Den 6. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives für Pianoforte.

A. E. Müller, Große Pianoforte-Schule, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von Julius Knorr. Neunte Auflage. Erster Theil. — Leipzig, Peters. Pr. 3 Thlr.

Um die achte Auflage des Werkes hat sich seiner Zeit Carl Czerny verdient gemacht. Ging dessen Bestreben hauptsächlich dahin, dem Lehrbuche das beizufügen, was die Fortschritte der Kunst des Clavierspiels zur Vollständigkeit desselben erheischten, und hatte er demgemäß „vorzüglich das Kapitel vom Fingersatze bedeutend geändert und vermehrt", so war es dem Herausgeber der gegenwärtigen neunten Auflage nicht sowohl darum zu thun, das bereits vorhandene Material noch mehr zu bereichern, als vielmehr dasselbe in systematische Ordnung zu bringen und zu vereinfachen. Schon daß er das Werk in zwei Theile zerfällte, dessen letzter ausschließlich der Technik, dem Fingerspiele gewidmet sein soll, spricht für diese Behauptung und zeigt, daß er die Bedingungen erkannt hat, deren Erfüllung allein die Abfassung oder Umarbeitung einer Clavierschule zweckfördernd erscheinen läßt. So erachtete Czerny an der Zeit, „den Anhang vom Generalbasse fast ganz neu auszuarbeiten und mit Zuziehung der Ansichten und Theorien der vorzüglichsten Harmonielehren möglichst zu vervollständigen": Knorr erachtete an der Zeit, diesen Anhang ganz wegzulassen. Und dies mit vollem Rechte, denn jene Lehre bildet einen selbständigen Zweig der Musikwissenschaft, der nicht in das Bereich der Clavierschule gehört. Aehnlich wie mit der Harmonie-, verhält es sich auch mit der allgemeinen Musiklehre; diese besteht gleichfalls unabhängig für sich und hat eigentlich nichts mit dem Lehrbuche des Clavierspiels zu thun. Für die gegenwärtige Zeit muß sich ein solches zunächst auf eine Schule der Technik beschränken; die Fragen, wie ein schöner, voller Ton erzeugt wird, sind zu erörtern, den in dieser Hinsicht gemachten Erfahrungen muß eine wissenschaftliche Grundlage gegeben werden; der Bau der Hand, die Gliederung der Finger kommt dabei in Betracht; über den Anschlag, über die Mittel zur Aneignung eines guten Anschlages ist ausführlich zu verhandeln; die mechanischen Uebungen müssen auf's Einfachste zurückgeführt werden, nicht Tausende von Fünffingerübungen sind nöthig; die Uebungen für die stillstehende, wie für die fortrückende Hand müssen streng systematisch einander folgen; auf welche Weise die Hand fortrückt, welche Bewegungen der Finger dazu erforderlich, in welchen Fällen das Staccato aus dem Fingergelenk allein, in welchen aus dem Handgelenk allein, in welchen endlich dasselbe aus beiden Gelenken zugleich zweckmäßig erscheint, muß gesagt werden; allgemeine Regeln für den Fingersatz sind zu geben, Betrachtungen anzustellen über die Entwicklung des Clavierspiels überhaupt, wobei die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen, z. B. der „Wiener Schule", von ästhetischem Standpunkt aus beleuchtet werden; der Vortrag der Claviercompositionen aus den verschiede-

nen Zeiten erhält seine Stelle u. s. f. Alles dies bildet unseres Erachtens den eigentlichen, wesentlichen Inhalt der Clavierschule. Die bisher gewonnenen Resultate der Praxis zusammenzufassen und auf theoretischem Wege ihre Gültigkeit zu entwickeln, — darin erkennen wir ihre nächste Aufgabe. Auf welche Weise nun der Stoff, den eine solche in bestimmte Grenzen gezogene Schule enthält, mit dem der allgemeinen Musik-, vielleicht auch dem der Harmonielehre beim Unterrichte zu vereinbaren, wie damit zugleich Uebungen des Gehörs ꝛc. zu verbinden seien, darüber entscheidet die Unterrichtsmethode, der Leitfaden für den Lehrer. Ref. ist der Ansicht, daß von diesem, dem Leitfaden, die Clavierschule nach oben bezeichnetem Sinne gänzlich zu trennen ist, daß nur in Berücksichtigung dessen ein Arbeiten auf diesen Gebieten ersprießlich wird. An Clavierschulen im gewöhnlichen Sinne des Wortes sind wir reichlich gesegnet, Material ist genug vorhanden, ja fast im Ueberfluß zusammengehäuft: es kommt darauf an, das Material zu sichten und zu ordnen. Dies hat Knorr gethan, und zwar in so einsichtsvoller Weise, daß er sich dadurch großes Verdienst erworben.

Laut Vorwort enthält der vorliegende erste Theil des neu bearbeiteten Müller'schen Werkes „außer Einleitendem und einer allgemeinen Musiklehre mit besonderer Berücksichtigung des Pianoforte, einen systematischen Ueberblick über Applicatur und mehrfache Erörterungen über Vortragsgegenstände, auch ist eine eigene Methode, ein brauchbarer Leitfaden für Lehrer besonders beim Elementarunterricht, hindurchgezogen". Was somit diese Ausgabe von der Czerny'schen unterscheidet, liegt nahe. In letztgenannter folgt nach der Einleitung (über Clavierinstrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen) und den ersten sechs Kapiteln, die sich lediglich mit der allgemeinen Musiklehre beschäftigen, von Seite 35—210 das Kapitel von der Fingersetzung, an das sich die Kapitel von den Verzierungen, vom Vortrage, von der Temperatur und Stimmung anreihen; S. 244—320 umfaßt dann den Anhang vom Generalbaß. In der neuen Ausgabe wird nach dem Einleitenden (von dem Pianoforte und von der Stimmung) sogleich der erste Unterricht in's Auge gefaßt; sobald der Schüler auf dem Felde der Tasten heimisch gemacht, ihm die allgemeinen Regeln über Haltung der Hand ꝛc. gegeben worden, beginnen die ersten Uebungen; hieran schließen sich, nachdem ihm zuvor die Kenntniß von den Noten und Schlüsseln beigebracht, kleine Clavierstücke (von Moscheles und A. E. Müller); dann wird von dem Notenwerth, den Versetzungszeichen, Intervallen, Tonleitern und Tonarten, Accorden, ferner von den Bezeichnungen des Vortrags, den Repetitionszeichen und Abbreviaturen, vom Tempo, Tacte und Rhythmus gesprochen; allgemein gültige Regeln für die Fingersetzung, fernere mechanische Uebungen und Clavierstücke (von Kalkbrenner, Cramer, Bertini, Hünten, Kuhlau, Carl Mayer ꝛc.) folgen; endlich kommen die Verzierungen an die Reihe und die Bemerkungen über den Vortrag schließen. Diese nähere Angabe des Inhaltes läßt den Leitfaden beim Elementarunterricht deutlich erkennen. Ist derselbe nicht so vollständig und umfassend, daß er alle Ansprüche erfüllt, so liegt dies nicht an der Befähigung des Herausgebers, der in der That Alles geleistet, was man von einer Umarbeitung erwarten darf, als vielmehr an dem Umstande, daß er hin und wieder durch das Original gebunden wurde. Rühmlichst anzuerkennen ist, daß er sich der schwierigen Arbeit überhaupt unterzogen, daß er sie mit so großer Sorgfalt bis dahin beendet hat. Ref. stimmt, seine Erfahrungen und die durch sie gewonnenen Ansichten dagegenhaltend, in allem Wesentlichen völlig mit dem Verf. überein. Der angegebene Weg des Unterrichts ist unzweifelhaft der rechte. Sehr schätzenswerth sind die Paragraphen von der Fingersetzung und dem Vortrage (§. 97—109 u. 142—150), so wie die den Uebungsstücken beigegebenen Bemerkungen. Die Bezeichnung des Fingersatzes, durchaus trefflich und folgerecht, ist nie, wie häufig genug geschieht, am falschen Orte, nie unnöthig angewandt. Durch das ganze Werk herrscht Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks, gewandte Darstellung; die zur Erläuterung des Textes gegebenen Beispiele (aus Werken von Beethoven, Mozart, Schumann, Henselt ꝛc.) sind mit feinem Kennerblick ausgewählt. Daß sich der Verf. gegen die Anwendung der Maschinen zu angeblicher Beförderung der mechanischen Ausbildung der Hand erklärt (S. 9), daß er den unrichtigen Gebrauch des Schleifbogens erwähnt (S. 36), ist ganz recht, daß er einige zum Unterrichte brauchbare Werke namhaft gemacht (S. 13, 46, 67), sehr verdienstlich; daß er die sog. enharmonische Tonleiter, die gar keine reelle Bedeutung hat, wieder in die neue Ausgabe aufgenommen (S. 33), ist überflüssig. Die Ausstattung ist ausgezeichnet sauber und correct, — somit vereinigt sich Alles, daß die Umgestaltung des Werkes den Forderungen der Gegenwart entspreche; die Verlagshandlung hat das vollste Recht zu hoffen, daß diese neue Auflage „Lehrern und Lernenden eben so nützlich als willkommen sein werde".

Der zweite Theil des Werkes ist bereits erschienen; wir werden sehr bald Gelegenheit nehmen, über ihn gleichfalls Bericht zu erstatten.

A. Dörffel.

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Quartettunterhaltungen. Hauptprüfung am Conservatorium.

Das Programm der zweiten Reihe der musikalischen Abendunterhaltungen im Gewandhaussaale brachte uns viele treffliche Schätze. Streichquartette fanden wir verzeichnet zwei von J. Haydn, und je eins von Beethoven (B, Op. 130), Cherubini (Es, Nr. 1) und Mendelssohn (Op. 44, Nr. 3). Weiter sind zu erwähnen zwei Quintette: Beethoven (C-Dur), Mozart (G-Moll). Kammermusik mit Clavier war vertreten durch Schumann's Quartett Op. 47, und Franz Schubert's Trio in Es. Die Ausführung geschah im Allgemeinen in befriedigender Weise, und ich will mich hier nur darauf beschränken, einer kleinen Unterlassungssünde Erwähnung zu thun. Ich meine das unerklärliche Verschwinden des langsamen Einleitungssatzes zu dem G-Dur Finale in Mozart's G-Moll Quintett. Kein Satz, ich will lieber sagen kein Tact, darf diesem psychologischen Drama entrissen werden, ohne dem logischen Sinne des Ganzen die schreiendste Gewalt anzuthun. Dies Verfahren berührte im Augenblicke des Hörens um so unangenehmer, als die Spielenden den genannten Schlußsatz mit solch' überstürzender Hast vortrugen, daß der daraus entstehende Contrast wie eine bittere Ironie erschien. Schon früher hörte ich bei uns denselben Satz mit fast gleicher Eile abspielen. Es liegt diesem Verfahren eine mangelhafte Auffassung zu Grunde. Mozart hat diesen letzten Satz gewiß anders gemeint: er schildert eine innige Freudigkeit, einen graziösen Jubel, der alle unschöne Hast wie ein häßliches Gespenst von sich zurückdrängt.

Die Pianofortestimme in Schumann's Quartett hatte Frl. Pauline Klengel übernommen. Ich will hier nur den einzigen Wunsch äußern, daß die physische und geistige Kraft der jungen Dame ihrem nicht zu verkennenden edlen und guten Willen die Wage gehalten hätte. Unter den obwaltenden Umständen erscheint ihr Unternehmen als ein Wagniß, dessen möglicher Weise mißlichen Ausgang ich sie lieber nicht ausgesetzt gesehen hätte. Hr. Aloys Schmitt der Jüngere aus Frankfurt a.M. zeigte sich brav im Vortrage des Es-Dur Trio von Schubert. Ich mag die Leistung keine virtuosenmäßige nennen, denn dazu fehlt Hrn. Schmitt die Feinheit der Schattirung, die Eleganz, die feine Berechnung; aber sie war eine gut musikalische, und die Frische, Gesundheit und Natürlichkeit des Vortrags entschädigte für den Mangel jener Eigenschaften. Die Ausführenden waren dieselben, wie im ersten Cyklus, die wir schon bei der Besprechung desselben (Nr. 11) namhaft gemacht haben. Neu eingetreten war Hr. Joachim, der unter Anderem im Schubert'schen Trio die Violinpartie übernommen hatte.

A. F. R.

Für die erste Abtheilung der halbjährigen Hauptprüfungen der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums, welche am 30sten April stattfand, war dies Mal die Mittagsstunde gewählt worden. Diese für musikalische Genüsse minder günstige Zeit hatte den Einfluß, daß sich das Publikum weniger warm und empfänglich zeigte, als gewöhnlich. Eröffnet wurde die Prüfung durch den 1sten Satz des E-Dur Concertes von Moscheles, vorgetragen von Eduard Epstein aus Bodland in Oberschlesien. Die Leistung war eine sehr rühmliche, was Pianoforte betrifft, die beste des Tages, insbesondere durch Reife des Vortrags, der schon oben erwähnte Umstand indeß Ursache, daß der Ausführende Seiten des Publikums nicht eine seinen Leistungen entsprechende Aufmunterung erhielt. Außer diesem Vortrage fanden für Pianoforte noch drei Statt: Ottilie Beck aus Anger bei Leipzig spielte ein Rondo von C. M. v. Weber. Die Leistung war durch Befangenheit ungewöhnlich beeinträchtigt, sonst würde sich das Talent der fleißigen Schülerin deutlicher gezeigt haben; vielleicht überstieg auch die Aufgabe noch etwas ihre Kräfte, wenigstens für öffentlichen Vortrag. Ernst Dentler aus Danzig ließ im H-Moll Capriccio von Mendelssohn Sauberkeit und Correctheit vermissen. Heinrich Stiehl aus Lübeck spielte eine Sonate eigener Composition, und zeigte sich sowohl hinsichtlich des Spiels als der Composition aller Aufmunterung werth. Was die letztere betrifft, wird Niemand hier schon eine höhere Eigenthümlichkeit erwarten, und so waren auch die Muster, welche vorgeschwebt hatten, ziemlich deutlich zu erkennen, das Instrument aber war gut und wirksam behandelt. Unter den Violinvorträgen interessirte uns Wilhelm Gertz aus Hannover im Vortrag des zweiten und letzten Satzes eines Concertes von Vieurtemps durch seine Fertigkeit. Arnold Meyroos aus Enkhuizen in Holland spielte Variationen von David befriedigend. Franz Seiß aus Dresden, — gleichfalls Variationen von David — wurde schon öfter von uns günstig beurtheilt. Gesangsvorträge fanden zwei Statt. Pauline Thümmel aus Zwickau zeigte in einer Arie von Händel gute Stimmmittel, ließ indeß deutliche Aussprache vor Allem noch vermissen.

Henriette v. Bastineller aus Münster hat an Fertigkeit gewonnen, und ihre Anlage zur Coloratursängerin war beim Vortrag einer Arie aus den Puritanern nicht zu verkennen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Cramer, Op. 44. Divertissement à la Mazurka. **Schott.** 54 **Kr.**

Der Comp. verräth jetzt besseres Wollen; er war bisher einer der würdigsten Vertreter dieser Rubrik, wird sich aber hoffentlich nach und nach so weit heraushelfen, daß er in eine andere versetzt werden kann.

F. Beyer, Op. 96. 6 Morceaux élégants. **Schott. Nr. 1. Rheinsehnsucht, von Speier. Nr. 2. Der Wanderer, von A. Fesca. Nr. 3. Herzenswünsche, von Kücken.** à **Nr. 45 Kr.**

In der bekannten Weise dieser Fabrik. Vgl. S. 79 d. K. A.

A. Goria, Op. 35. Souvenir de Dieppe. Valse caractéristique. **Schott.** 1 **Fl.**

— —, **Op. 36.** Souvenirs d'Otello de Rossini. Fantaisie de Salon. **Ebend.** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

Diese Arbeiten sind zum Verwechseln ähnlich mit denen des Hrn. Fabr. Rosellen, und das in jeder Hinsicht. In der Ausführung ist das Zweitgenannte schwieriger als das Erstgenannte.

A. Billet, Op. 55. Pensées d'Amour. Nocturne. **Mechetti.** 30 **Kr. C.M.**

Gewöhnliches, triviales Modeproduct, dabei nicht leicht.

A. Billet, Trois Etudes. Nr. 1. Etude en Fa. Nr. 2. Etude en Octaves, tirées de l'Oeuvre 24, revues, corrigées et augmentées par l'Auteur. Nr. 3. La Gondole. Oeuvre 56. **Mechetti. Nr. 1. 45 Kr. C.M. Nr. 2 u. 3. à 30 Kr. C.M.**

In der Ausführung alle drei nicht schwer, interessant ist keine. Die erste und dritte viel zu weit ausgedehnt; bei der zweiten liegt der Vorzug in ihrer Kürze.

A. Goria, Op. 37. Ballade. Schott. 1 **Fl.**

— —, **Op. 38.** Choeur des Bardes de Rossini transcrit et varié. **Schott.** 1 **Fl.**

Beide Piecen sind nach Thalberg's und Henselt's Mustern schablonirt, und darum eleganter, als frühere Werke des Componisten, verlangen aber auch zu ihrer Ausführung fertige Spieler.

H. Cramer, Op. 46. La Rose et la Violette. 2 Pièces élégantes. **Schott.** à **Heft** 36 **Kr.**

Beide von mittlerer Schwierigkeit.

F. Hünten, Op. 160. Fantaisie sur l'Hymne à Pio IX, thème de Rossini. **Breitkopf u. Härtel.** 20 **Ngr.**

— —, **Op. 161.** La Boucle Blonde. Grande Valse. **Ebend.** 20 **Ngr.**

Der Comp. wird nachgerade lästig mit seinen Artikeln; möge ihm die Einsicht werden, daß seine Compositionsmaschine jetzt altersschwach und unbrauchbar ist, und daß sie nichts mehr als „Schund" hervorbringen kann.

Tänze.

J. Koch, Carneval-Polonaise. Langensalza, Bornbrück.

Der Phantasie des Spielers kommt der Verf. einige Male mit der Bezeichnung „Fagott" zu Hülfe, nämlich da, wo die rechte Hand die Begleitung, die linke den musikalischen Gedanken auszuführen hat. Diese Stellen sind wie alles Uebrige zahm und leidlich, für Restaurationsconcerte wie geschaffen. Musikalische Bildung legt der Comp. nicht sehr an den Tag. Auf dem Titelblatte sind in Arabesken zwei Tanzlocalitäten angebracht; in der einen fungirt die Soldateska, in der anderen vergnügen sich die Bürgerlichen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 38. Den 9. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt:

Aus Dresden.

Palmsonntag-Concert.

Gestern, am 16ten April, fand das jährliche Concert zum Besten des Wittwen-Pensionsfonds der königl. Kapelle im Saale des alten Opernhauses Statt. Sehr erfreulich war die Wahl des Oratoriums Elias von Mendelssohn, denn obgleich die Singakademie dasselbe schon im Herbst zur Aufführung gebracht, so fehlte doch dort ein integrirender Theil, das Orchester, dessen verschiedene Tonfarben und Massen hier zu wichtig sind, als daß die Pianoforte-Begleitung annäherungsweise genügen könnte, auch macht sich jetzt der Mangel an geübten Solosängern bei jenem Institut fühlbar.

Die gestrige Aufführung war des Werkes vollkommen würdig, und im Stande, die Intentionen des geschiedenen Meisters in gelungenster Weise wiederzugeben. Hinsichtlich des Textes ist schon so viel darüber geschrieben, daß es überflüssig sein würde, speciell darauf einzugehen. Im Allgemeinen stimmt unser Urtheil mit dem überein, was bereits in diesen Blättern gesagt worden. Wenn das Oratorium Elias als späteres Werk insofern über Paulus steht, als es diesem an Einheit gebricht — im ersten Theile nimmt Stephanus die Theilnahme im Voraus in Anspruch, erst am Schlusse desselben tritt Paulus auf, der nach seiner Bekehrung gleich Jenem verfolgt wird, welche Wiederholung der Begebenheiten die Wirkung schwächt — so liegt dem Elias eine Handlung zu Grunde, die unserer Gefühlsweise und allen gegenwärtigen Verhältnissen zu fern liegt, als daß wir uns hinein zu denken vermöchten. Fassen wir die musikalische Behandlung in's Auge, so finden wir, daß dieselbe mit dem alttestamentarischen Gegenstande im Widerspruche steht, insofern diese Darstellung völlig mit unserer jetzigen Gefühlsweise übereinstimmt, die doch bei den ihr fremden Begebenheiten kalt bleibt, ja bei Greuelscenen wie die Abschlachtung der Baalspriester mit Abscheu erfüllt wird. — Rein musikalisch betrachtet, fesselt der erste Theil vorzugsweise durch die Mannichfaltigkeit der Chöre und Sologesänge, unter welchen besonders die mehr lyrischen Musikstücke sehr wohlthuend sind, wie z. B. das Duett Nr. 2 im Doppelquartett Nr. 7, die Arie der Wittwe Nr. 8. Ferner sind die Chöre der Baalspriester charakteristisch, sehr innig ist das Gebet des Elias „Herr Gott Abrahams" und das sich daran schließende Quartett (Choral), welches allerdings die folgenden Nummern durch Verzögern der Handlung schwächt.

Im zweiten, ernsteren Theile ist die Musik mehr im Einklange mit den biblischen Worten, dieser Theil leidet aber eben dadurch, daß die neuere Darstellungsweise vorausgegangen, und man nun zur älteren zurückgeführt wird, und dadurch, daß die Thätigkeit des Propheten abnimmt und sein Schicksal bald entschieden ist. In diesem Theile befriedigten uns am meisten die Arie des Elias: „Es ist genug", die Altarie: „Sei stille dem Herrn", und die Chöre Nr. 38 u. 41, wogegen die Wirkung der Erscheinung Gottes durch die Ausdehnung des vorbereitenden Chores geschwächt erschien. Wir machen blos namhaft, was

uns bei dieser Aufführung vorzugsweise anregte, da es zu weit führen würde, die einzelnen Schönheiten aufzuzählen.

Die sehr verstärkte Kapelle, so wie die Singakademie, Theaterchor und andere Singvereine leisteten unter Reissiger's Leitung Vorzügliches. Leider fielen zwei kleine Störungen vor, durch zu frühes Eintreten der Contra-Bässe zum ersten Chore nach der Ouvertüre, und durch ein Versehen der Sängerin des Altsolo im zweiten Theile. Die Soli hatten die Herren Mitterwurzer, Weirlsdorfer, Schmidt, Frl. Wagner und Schmidt, und Frau Kriete übernommen, denen wir hiermit unseren Dank aussprechen. Hrn. Mitterwurzer (Elias) gebührt vor Allen der Preis hinsichtlich der deutlichen Aussprache; Frl. Schmidt rathen wir das leidenschaftliche Tremuliren der Stimme abzulegen, und Frl. Wagner müssen wir abermals darauf aufmerksam machen, daß das weinerliche Ziehen der höheren Töne durchaus vermieden werden muß.

Beethoven's achte Symphonie (in F) bildete den zweiten Theil des Concerts, und stand in ihrer einfachen Instrumentation gegen die Vocal- und überreichen Instrumentalmassen des Oratoriums anfangs etwas zurück. Die Ausführung wäre auch zu loben, nur stört bei der Direction des Hrn. Kapellmeister Wagner stets das zu merkliche Abweichen vom angemessenen Tempo. Das reizende Allegretto und das Finale verloren durch übertrieben schnelles Zeitmaaß, während die Menuett gedehnt erschien, ohne daß dadurch die Violoncellfiguren im Trio (worin unglücklicher Weise Horn und Clarinette sich veruneinigten) deutlicher geworden wären. Die Composition wirkte trotz der ungünstigen Einwirkungen so mächtig, daß nach dem Allegretto und Finale der in diesen Räumen und besonders an diesem Tage gewöhnlich schweigende Beifall von allen Seiten laut erschallte.

Gewiß hat Niemand den Saal unbefriedigt verlassen, und wir hätten dem Concert zahlreicheren Besuch gewünscht.

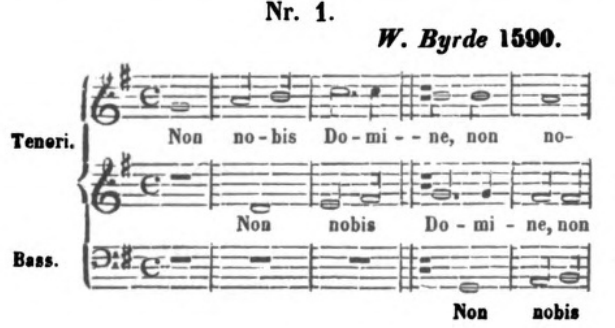
F. W. M.

Curiosum,

den englischen Nationalcanon: „Non nobis Domine" betreffend.

In einem früheren Bande dieser Zeitschrift blätternd stieß ich Seite 159 des 3ten Bandes auf folgende Stelle in einer Correspondenz aus London: „Nach Aufhebung der Tafel" — (es ist von einem Abschiedsmahl für den damals aus England scheidenden Cramer die Rede) — „wurde als Tischgebet „Non nobis Domine" mit vielem Ausdruck gesungen. Man singt diesen berühmten von William Byrde vor ungefähr 300 Jahren componirten Canon für drei Stimmen bei allen öffentlichen Gastmählern. Bei einer vollen Sängerzahl ist der Effect wahrhaft imposant. Er ist so kurz, daß ich Sie bitte, ihn Ihren Lesern mitzutheilen." Auf Seite 160 folgt nun ein Abdruck des Canons, und wir lassen ihn hier unter Nr. 1. unten noch einmal abdrucken.

Zufällig hatte nämlich Einsender dieser Zeilen kurz bevor er obige Notiz las, das XVIte Heft der alten Breitkopf'schen Ausgabe von Mozart's Werken in den Händen gehabt und darin Seite 80 den unter Nr. 2. unten gleichfalls abgedruckten Canon gefunden.







Diese Canons sind nun, wie man auf den ersten Blick sieht, bis auf das in dem englischen Exemplar im 10ten Tacte — des in der zweiten Stimme folgenden c halber — hinzugefügte Aufhebungszeichen vor f — genau dieselben.

Wer ist nun Verfasser des Canons? Ist die Mystification in England geschehen, oder, wenn der Canon von W. Byrde ist, haben die Herausgeber des Mozart'schen Nachlasses den Canon in einer Abschrift von Mozart's Hand wirklich gefunden und in gutem Glauben, er sei von ihm componirt, in die Ausgabe aufgenommen?

Der Meinung des Einsenders nach kann der Canon von Mozart sein, ja ist vielleicht wirklich von ihm; die melodische Haltung, die Auffassung des deutschen Textes, die meisterliche Factur des ganzen Stückes deuten auf Mozart. Aber auch das Gegentheil ist denkbar.

Zunächst würden wir nun die Redactionen der englischen Musikjournale, namentlich die der Musical world, nachzuspüren ersuchen, ob der Canon schon vor Mozart's Wirken als Componist, also dann vor dem Jahr 1765 in England irgendwo gesungen, oder im Druck erschienen ist. Mit diesem Beweise hätte England gewonnen. Gelingt ihm aber dieser nicht, so sei uns wenigstens ein Zweifel in W. Byrde's Autorschaft erlaubt. Wir werden, sobald uns von England aus etwas Genaueres mitgetheilt wird, den Lesern der Zeitschrift darüber Rechenschaft zu geben in keinem Fall verfehlen. —

R. Schumann.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Sommerwanderungen der Künstler beginnen bereits, um als Reizmittel auf das politisch-bewegte und für Kunstgenüsse abgespannte Publikum zu wirken; Fräul. v. Marra wird in Bremen singen, Fr. Viardot-Garcia in Hamburg, Frl. Tuczeck in Wien, Hr. Bischek in Hamburg, Hr. Ernst in Hamburg spielen;

Dettmer gastirt in Danzig, Tichatschek in Hamburg; Demunk spielte in Berlin, Frl. Weixelbaum, Frl. Ferri und Frl. Rummel sangen in Cöln, Baritonist Pichler in Braunschweig, &c.

Der früher in Leipzig als Chordirector angestellte **F. W. Meyer** aus Freiburg im Breisgau wird vom 1sten September an am Königstädter Theater in Berlin als Kapellmeister fungiren.

Musikfeste, Aufführungen. Am Charfreitage wurde in **Meißen** unter Leitung des Musikdir. Hartmann das Requiem von Mozart, und „Christus am Oelberge" von Beethoven aufgeführt, wobei Frl. v. Stradiot, und die HH. Weixlsdorfer und Lindemann aus Dresden die Solopartien übernommen hatten.

Die königl. Kapelle in **Dresden** gab am 23sten April im Hoftheater ein Concert zum Besten der nothleidenden Erzgebirger.

Todesfälle. Am 8ten April starb in Bergamo **Gaetano Donizetti.**

Vermischtes.

In Folge des von einer am 19ten Nov. v. J. in Altenburg gehaltenen Versammlung von Stadtmusikern gefaßten Beschlusses zu Gründung eines **Stadt-Musiker-Vereines für Deutschland** fand am 13ten April d. J. in Leipzig die erste Generalversammlung derer, die sich zur Theilnahme gemeldet hatten, Statt. Als nächste Aufgabe derselben waren Berathung der Statuten, Wahl des Centralvorstandes und der Bezirksvorstände, — als erste Zwecke des Vereins Vervollkommnung des Musikzustandes, Aufrechthaltung der Ehre und Würde des Stadtmusikerstandes, Wahrnehmung und Vertretung der geistigen und materiellen Interessen der Mitglieder bezeichnet. Von ungefähr 400 Angemeldeten hatten sich, wahrscheinlich in Folge der Zeitverhältnisse, nur 20 und Einige persönlich eingefunden. Hoffentlich hat dieser Umstand auf die förmliche Constituirung des Vereins keinen nachtheiligen Einfluß ausgeübt. Nähere Mittheilungen über die Verhandlungen und Beschlüsse der Versammlung sind wünschenswerth.

In der Vossischen Zeitung giebt der Generalintendant **v. Küstner** in Berlin auf mehrfach empfangene anonyme Briefe eine öffentliche Antwort, die interessante Aufschlüsse über die dortigen Zustände der Oper und des Theaters bringt. Bei 524 Vorstellungen jährlich kamen auf Oper und Singspiel 40 Aufführungen, die höheren Opernpreise wurden nur bei dem Auftreten einer Lind, Garcia, Cerrito u. A., „welche noch nie in der deutschen Theaterwelt gezahlte Honorare in Anspruch nahmen", im Jahre 1847 eingeführt, — der Ausgabe-Etat beträgt gegen 400,000 Thaler, bei einer Subvention von 150,000 Thalern, welche nur ca. ⅜ der ganzen Ausgabe deckt, ist also ein Erwerb von ca. 250,000 Thalern nöthig, um die weiteren ⅝ der Ausgabe zu decken; zur Bestreitung der sämmtlichen Besoldungen und Spielgelder für Schauspieler, Sänger und Tänzer ist allein eine Summe von 244,000 Thalern nöthig. (Wie wenig mag dagegen die Kapelle kosten!?)

Am 11ten April war in **Dresden** ein Concert des Dresdner Turngesangvereins im großen Garten, mit Unterstützung des Odeon und der Chöre der HH. Musikdirectoren Kunze und Hartung, zum Besten der Bewaffnung der Dresdner Turner-Freischaar.

Aus **London** schreibt man: Hr. Julien, der französische Strauß der hiesigen Bälle und Promenade-Concerte, versuchte im November des vorigen Jahres ein nationales lyrisches Drama, unter dem Titel: „die königliche große Oper", im Drurylane-Theater zu gründen. Das Unternehmen hat aber ein schlimmes Ende genommen, und Hr. Julien ist dem Bankerot nahe! — Das Orchester war unter Berlioz's Leitung trefflich besetzt, der Chor eben so zahlreich als kräftig, allein die Sänger leisteten nicht, was man erwartete — und die Einnahmen konnten die Ausgaben nicht decken.

Das in **Wien** am 13ten April abgehaltene letzte Concert spirituel stand nach dem Humoristen an Vorzüglichkeit über den drei anderen heuer stattgefundenen. An drei große Compositionen von Beethoven: C-Moll Symphonie, Marcia alla Turca und Chor der Derwische, dann Ouvertüre C (⅜) schloß sich eine liebliche, hier zum ersten Male aufgeführte Symphonie von Mozart, dann ein Trauermarsch und Chor: „Ueber den Gräbern der Gefallenen", von Dr. Becher. Die letztgenannte Composition war zwischen vier Concurrenten gebracht, gegen die sie schwer zu kämpfen hatte; nichtsdestoweniger erntete Hr. Dr. Becher Beifall damit. Der Marsch ist geistvoll in der Anlage, und der Chor dadurch wirksam, daß das Volkslied darin verwebt ist. Der Text zum Chore ist von Dr. Kapper.

Bei Gelegenheit des **Aßmayer**'schen Oratoriums in Wien sagt Saphir im Humoristen: Saul hat 1000, David 10,000 geschlagen, „Saul und David" zusammen haben aber kein zahlreiches Publikum — gelangweilt.

Dem Kapellmstr. **Taubert** hat ein Setzer einen argen Streich gespielt; ein Redacteur schreibt: Taubert's neue Oper wird bald b e e n d i g t sein, und der muthwillige Setzer setzt: „Taubert's neue Oper wird bald b e e r d i g t sein". Die Abendzeitung knüpft daran noch ominöse Bemerkungen.

Delavigne's „blutende Nonne", welche David und Berlioz componirt haben, wollte auch Meyerbeer in Musik setzen, aber der Dichter sagte ihm ironisch: Ich werde alt, und möchte doch gern mein Werk noch aufgeführt sehen.

Litolff's Oper: „die Braut vom Kynast" hat in Frankfurt a. M. Fiasco gemacht.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 39. Den 13. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Text-Wiederholungen im Liede, Declamation und Scansion.

Von Dr. Julius Becker.

Die theilweise irrigen und einseitigen Ansichten, welche in neuester Zeit die Kritik über Liedercompositionen geltend zu machen versucht, veranlassen mich, im Einverständnisse mit der Redaction, nicht nur als Liedercomponist, sondern auch als Kritiker, der seit länger als zehn Jahren thätigen Antheil als Mitarbeiter dies. Blätter genommen, die von denselben angefeindeten Textwiederholungen im Liede zu rechtfertigen und die Ansprüche, die man im Liede an Declamation und Scansion (welche beide immer noch mit einander verwechselt werden) machen kann, zur Sprache zu bringen.

Wenn in einer der Kritiken gesagt wird: die Textwiederholung im Liede sei aus ästhetischen Gründen nicht zuläßig, so ist das eine Behauptung, die keineswegs begründet ist. Nicht immer kann der Kritiker der Kürze wegen jede Behauptung begründen; appellirt er aber an die Aesthetik, so muß er sich auf allgemein bekannte und anerkannte Grundsätze derselben beziehen; wo nicht, so wird er auf dem unbefangenen Künstler, der sich mit gelehrt klingenden Floskeln nicht verblüffen läßt, keinen Einfluß üben, und den Vorwurf der Bequemlichkeit oder Unwissenheit, die vornehm ihre Blöße decken will, auf sich ziehen.

Ehe ich aber beginne, muß ich mich vor dem Scheine verwahren, als wolle ich selbst diejenigen Textwiederholungen in Schutz nehmen, welche 1) nicht die besondere Bedeutsamkeit der betreffenden Worte für sich haben, 2) als abgerissen von dem logischen Zusammenhange der Wörter, die nur verbunden einen Sinn geben, erscheinen, und 3) welche blos auf eine breit sich dehnende Verlängerung hinzielen, ohne durch die musikalisch symmetrische Gliederung im Periodenbau bedingt zu sein. Daß die unter den drei Rubriken angeführten Textwiederholungen die Aesthetik nicht für sich haben, liegt am Tage.

Wer aber dem Liede das Recht der Textwiederholung abspricht, der spricht ihm das erste Wesentliche in demselben ab: die Musik. — Ich frage „wird ein bis zum Aeußersten potenzirter Berlioz noch Tonkünstler genannt werden können, wenn er die Wiederholung als eine Trivialität verbannt? Die Wiederholung, auf dem Gesetze der Symmetrie beruhend, greift so tief in das Wesen der Musik ein, daß es thöricht wäre, alle Werke unserer größten und kleinsten Meister als Autoritäten für diese Behauptung zu citiren. Ich frage: Was ist Symmetrie in Werken der Baukunst, ohne welche sie nicht das Ideal der Schönheit zur äußeren Anschauung bringen kann, anderes, als Wiederholung einer gewissen Form? — Welchen Aesthetiker hätte nicht die verkörperte Rhythmik plastischer Kunst wie Musik angeweht? Und schließt der Grundton eines Gemäldes, welcher doch nur die Wiederholung einer gewissen Farbe in unendlichen Nüancirungen ist, den Vergleich mit einem Tongemälde aus? Selbst die Dichtkunst nähert sich in dieser Beziehung der Musik. Ich will nicht von der

in lyrischen Gedichten sehr häufigen Wiederholung bestimmter Worte und Sätze sprechen, nicht erwähnen, daß sogar die Dichtung der Hebräer, da sie das äußerlich musikalische Element im Versbaue und Reime entbehrt, das auf den abstracten Gedanken übergetragen, was anderwärts Sache der Form — ich frage nur: sind das bestimmt abgeschlossene Versmaaß und vor Allem der Reim nicht Elemente, die als ganz musikalischer Natur auf dem Grundsatze der Symmetrie durch Wiederholung der Form beruhen? Und nun frage ich: wenn die Dichtkunst mit ihrem Rhythmus und ihrem Reime schon in die Musik hinein reicht, ist es dann Unrecht, wenn die Musik ihr gegenüber sich in ihrer ganzen Wesenheit entfaltet? Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit eine etwas abschweifende Bemerkung zu machen, die, weil sie noch niemals aufgestellt worden, hier ihre Stelle finden möge. Das Christenthum bedingte in der Kunst eine neue große Epoche — es gab ihr die Romantik. Die Musik, diese durch und durch romantische Kunst, kann mit der Musik der alten, vorchristlichen Völker nicht verglichen werden, und wurzelt tief im Christenthume. Ohne dasselbe würde es weder gothische Baukunst noch Musik, wie wir sie gegenwärtig kennen, geben; und daß die Dichtkunst mit dem Reime jenes musikalisch romantische Element in sich aufgenommen, beweist, daß er erst aus der Zeit der Entwicklung christlicher Kunst stammt. Ich kehre von der kurzen Abschweifung, an welche der denkende Kunstforscher wohl manche interessante Bemerkung knüpfen mag, zu dem vorliegenden Gegenstande zurück, und verlange vom musikalischen Liede, daß die Musik alle ihr zu Gebote stehenden Mittel aufbiete, um das Gedicht zum höchst möglichen Ausdrucke zu steigern; und unter diesen ist Textwiederholung eines der vorzüglichsten. Diese Behauptung rechtfertigen auch praktisch alle großen Meister, und es wäre Thorheit, auf die unzähligen Textwiederholungen in Liedern von Schubert, Weber, Marschner, Mendelssohn, Schumann u. A. zu verweisen.

Aber nicht allein nach allgemein ästhetischen Grundsätzen sind Textwiederholungen zulässig, sondern sie sind sogar oft technisch bedingt durch den Conflict, in welchen sehr häufig Gedicht und Musik der äußeren Form nach mit einander gerathen. Es giebt nicht lauter lyrische Gedichte, die mit ihrem Versbaue (ich will noch gar nicht von der willkührlichen Theilung desselben in Redesätze sprechen) zugleich eine streng musikalische Gliederung rücksichtlich des Ebenmaaßes im Bau der Rhythmen und Perioden in sich tragen; und ich frage: wie will z. B. der Musiker fünfzeilige und zugleich fünffüßige Verse in schöner musikalischer Form mit klarer und ausdrucksvoller Melodie componiren, wenn er sich sclavisch an die Sylben des Gedichtes binden soll? Gilt es, die Lücken mit der Instrumentalmusik auszufüllen und etwa ein Clavierstück mit begleitendem Gesange zu liefern, oder eine Anzahl musikalischer Phrasen auf äußere Veranlassung eines Textes zu einem Ganzen zusammen zu fügen? Leider ist das schon oft geschehen, und nicht zu Nutz und Frommen der Kunst, wenn gleich manche exaltirte Fortschrittsmänner, die im heiligen Eifer das Kind mit dem Bade verschütten, dergleichen Capricen als Genialitäten begrüßt haben. So nur ist es erklärlich, wie sich Bewunderer für Lieder finden können, wie sie z. B. M. Hinrichs Op. 1 geliefert, Lieder eines raffinirenden Verstandes mit hinreichendem musikalischen Wissen, in denen die Dichtkunst die Musik als Sclavin mit klirrender Kette sich nachschleppt. Ehe solch' Kettengeklirr als Musik proclamirt wird, gehe ich lieber nach China und werd' ein freier Künstler auf dem Tamtam! —

Ich verlange vom Liede, daß es durch und durch Musik sei. Wie es aber eine ästhetische Sünde wäre, z. B. einem Epigramme eine Melodie unterzulegen, so ist es eine ästhetische Sünde, ein lyrisches Gedicht als Recitativ zu behandeln; denn im Recitativ nimmt die Musik eine untergeordnete Stellung ein, und es kann die Anwendung desselben im Liede rein lyrischen Charakters mit größer angelegten und durchgeführten Formen nur dann Rechtfertigung finden, wenn es pathetischen Charakters ist, ein Umstand, auf den unsere Musiker wie Kritiker bisher nur zu wenig Rücksicht genommen, wie denn überhaupt die Erklärung der musikalischen Ebenbürtigkeit des Pathos neben dem Sentimentalen und Leidenschaftlichen sehr an der Zeit ist, um so mehr, als Viele aus mißverstandener Deutschthümelei im übertriebenen Eifer gegen die italienische Musik das Pathos aus der unsrigen hinaustreiben möchten. Ich gedenke diese, von dem Gegenstande der vorliegenden Untersuchung abschweifenden Bemerkungen später einmal genauer zu erörtern. Der Gang der vorliegenden führt mich aber unmittelbar auf Declamation und Scansion.

Noch immer verwechseln viele Kritiker beide Begriffe und reden in der Regel von Declamation, während sie Scansion meinen. — Daß auch in dieser Rücksicht der Musik große Freiheiten gestattet werden müssen, liegt in dem Wesen derselben begründet — eine Beschränkung, wie sie zuweilen versucht worden, ist ein musikalischer Todtschlag. Daß musikalische Declamation vom rein lyrischen Liede geradezu ausgeschlossen bleiben müsse, bedarf keiner weiteren Erörterung; und dem Kritiker, der das zu wiederlegen versuchen will, steht das ganze Heer deutscher Lieblings = und Volkslieder gegenüber. Unter musikali=

scher Declamation ist aber nicht die sinngemäße Accentuation irgend einer oder mehrerer Melodienoten, abgesehen von ihrer höheren oder tieferen Tonlage zu verstehen, sondern die vom Rhythmus unabhängige Intervallenbewegung, wie sie von den zu singenden Worten bedingt ist. Ich will damit nicht in Abrede stellen, daß musikalische Declamation in einem Liede möglich sei, aber in einer Melodie zu mehreren Versen ist sie absolut unmöglich. Kein Künstler wird so wahnwitzig sein, sie zu verlangen, und ich frage: wird es irgend einen vernünftigen Menschen geben, der die musikalische Declamation bei dem verständigen Vortrage eines Liedes vermißt? Frei muß die Melodie im Liede über dem Texte schweben, denn sie soll den durch das Gedicht zur geistigen Anschauung gebrachten Gedanken durch das Ohr idealisirt mit Hülfe der musikalischen Töne versinnlichen. Ich nenne aber diejenigen Noten nicht Melodie, welche mit Rücksicht auf musikalische Declamation zu einem Texte gesungen, sich blos äußerlich durch die menschliche Stimme als musikalisches Instrument bemerklich machen, auch nicht diejenigen, welche sich durch eine consequente Bewegung innerhalb einer gewissen Tonregion, sei es an den Grenzen oder in der Mitte, hervorheben; sondern ich nenne Melodie diejenige einstimmige Tonbewegung, welche aus sich selbst ein vollständig abgeschlossenes Ganze bildend, die Idee der Schönheit (als Gegenstand allgemein nothwendigen Wohlgefallens, wie Kant sagt,) offenbart. Aber wenn dann und wann die Kritik Declamationsfehler im Liede gerügt, so hat sie damit jedenfalls Fehler in der Scansion verstanden wissen wollen. Letztere ist ohne Zweifel von Wichtigkeit, da sie, obwohl etwas Aeußerliches, dennoch tiefer in das Wesen der Musik eingreift, weil sie unmittelbar das Gebiet des Rhythmus, welcher von Melodie unzertrennlich, berührt. Es wäre indeß ein großer Irrthum, wollte man die Musik im Liede auf die engen Grenzen der Prosodie in dieser Rücksicht beschränken. Soll der Musiker z. B. für das jambische vierfüßige Versmaaß blos folgende als die der Prosodie entsprechendsten Rhythmusarten wählen?

oder:

Soll er nicht auch folgende in Anwendung bringen dürfen:

oder:

Hat M. v. Weber, dem wir eine große Anzahl unübertrefflicher Lieder verdanken, Unrecht, wenn er folgenden Rhythmus zu dem jambischen Versmaaß in vier Füßen anwendet?

Vöglein hüpfet in dem Haine, Herz = lein hüpfet in der Brust x.

Daß der Rhythmus auf den Charakter des musikalischen Liedes von wesentlichen Einflusse sei, liegt klar am Tage; und wenn ich dem Componisten volle Freiheit in Anwendung desselben auf die Prosodie gestattet wissen will, entbinde ich ihn gleichwohl nicht von der sinn = und kunstgemäßen Wahl der Rhythmen, welche durch den Charakter des Gedichtes und den ihm zu gebenden musikalischen Ausdruck bedingt ist. Uebrigens glaube man ja nicht, daß die Prosodie durch solche musikalische Freiheit beeinträchtigt wird. Wenn sie schon eine Unzahl von Sylben als bald lang, bald kurz zu gebrauchen anerkennt, so wäre es eine Thorheit, wollte der Musiker nicht davon Nutzen ziehen. Es wird Keinem einfallen zu singen:

Befiehl du dei = ne We = ge.

Ueberhaupt hüte man sich auch hier vor Pedanterie. Ein Pedant, welcher Schumann's warm und tief gefühltes Lied: „Du meine Seele, du mein Herz" unter seine kritische Lupe nimmt, wird (wie es in dem Göthe'schen Sinngedichte heißt) statt der bunten Farbenpracht der Libelle ein traurig dunkles Grau erblicken. Wenn Schumann in jenem Liede singt:

Du bist die Ruh, du bist der Frieden,

so wird der Pedant, will er consequent sein, fragen müssen: warum nimmt Schumann das letzte „du" auf den leichten Tacttheil, während es jedesmal von ihm auf dem schweren richtig gebraucht ist, obgleich es dem Versmaaße nach die leichte Sylbe trifft, denn der Dichter sagt nicht:

Du bist die Ruh', du bist der Frieden,
— ᴗ ᴗ | — | — ᴗ ᴗ — ᴗ

sondern

Du bist die Ruh', du bist der Frieden.
ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ

Die eben angeführte Stelle, die ich um keinen Preis geändert wissen möchte, thut das Lächerliche derartiger pedantischer Mäkelei auf's Entschiedenste dar.

Die Kritik stelle sich selbst auf den höchsten Punkt, und von dem aus fordere sie auch von der Kunst das Höchste. Sie überwache immerhin die Grenzen der Schönheit, innerhalb deren sich die Textwiederholungen im Liede bewegen können, sie prüfe, wie weit eine sinn= und geschmackgemäße Anwendung der Declamation und Scansion des Textes bei freier melo=

discher Entfaltung der Musik zu demselben Berücksichtigung verdient — aber sie sei nicht einseitig und kleinlich, denn sie soll Höheres im Auge haben: zunächst ein durch (Göthe'sche) Objectivität vermitteltes Hingeben der eigenen Subjectivität an die des Schöpfers eines Kunstwerkes, dann Begründung eines innerhalb der Sphäre jener liegenden Standpunktes der Anschauung, welche, da eine absolut objective durch die Philosophie für die Kunst und insbesondere für die Musik bis jetzt noch nicht ermöglicht ist, durch jene Hingebung und jenes Aufgehen in der fremden Subjectivität selbst als subjectiv modificirt ist, und endlich: Prüfung des Kunstwerkes rücksichtlich der Technik, welche weder das Resultat einer handwerksmäßigen Einsicht in das Aeußerliche der Kunst, in gewisse hergebrachte oder modegewordene Formen sein soll, noch das aus einer mißverstandenen Genialität und Originalität entsprungene Mißachten und Niederreißen jener Regeln, welche der Kunst nicht aufgedrungen, sondern tief im Wesen derselben wurzeln. Der Kritiker, dem dieses Ziel vor Augen steht, wird mit mir sagen: Im Liede wolle die Musik nichts Höheres oder Geringeres sein, als eben nur Musik. Es sei ihr darum Freiheit (d. h. nicht Willkühr) gewährt, und ich behaupte: ein Musiker, der die vom Gedichte angeregte musikalische Begeisterung nicht kennt, dessen Herz nicht in einem Strome der Töne zu einem einzigen in wenig Worten ausgesprochenen poetischen Gedanken überwallen kann, der mühsam die Sylben zählt, die Wörter je nach ihrer Geltung ordnet und mit der Scala wie mit einer Elle den Tonfall jedes einzelnen Wortes messen will, und zuletzt sein musikalisches Wissen wie der Tischler sein Stoßeisen und seinen Hobel handhabt um ein glattes Lied zu Stande zu bringen — der ist kein Künstler, wie gehobelt es auch aussehe. Und nun frage ich zuletzt: hat das Volk, das Publikum des Componisten, ohne welches er nicht wirken will und kann, hat es Unrecht, wenn es das erste beste, tausend Mal gehörte und gesungene Volkslied einem Liede vorzieht, das auf jeder seiner Noten einen sauren Schweißtropfen sehen läßt, hat es unrecht, wenn es in dem Garten der Kunst statt mit Odeurs besprengter Putzmacher-Blumen natürliche sehen und sich an ihrem Dufte erfreuen will? —

Julius Becker.

Aus Berlin.

Wir haben in den jüngsten Tagen den großartigsten Aufschwung der Nationen erlebt. Das Banner der Freiheit weht über uns, frisches Blut durchkreist unsere Adern, wir leben ein neues Leben. Aber die Kunst, soll sie wahren Werth haben, muß den Flug der Zeiten mitzuschwingen vermögen. Und sie kann es, sie wird es. Sie wird Theil nehmen an der Begeisterung der Völker, wird mit ihnen aufjauchzen, sie wird neu erwärmt werden durch den höheren Pulsschlag derselben, sie wird die Tage der ruhmvollen Kämpfe gegen verrostete, beengende und zwängende Systeme neu gestärkt und gekräftigt überleben. Gedanke und Wort sind frei! Die Kunst wähnte man schon längst frei. Und doch — wie konnte die Tonkunst frei sein, wenn das Wort, das unfreie, sich ihr verbündete; wie konnte überhaupt die Kunst frei sein, wenn die Künstler es nicht waren?! Das deutsche Volk, so groß und mächtig in seiner Einheit, so hoch in seiner Kultur, so hervorragend insbesondere durch seine Tonkunst, dies Deutschland hat sich Jahrzehnte knechten lassen durch die Arroganz benachbarter Nationen. Dies Deutschland hat seine Industrie verleugnet und geschändet, es hat mit den Piquanterien und Süßeleien der Componisten Frankreichs und Italiens Wucher getrieben und seine eigenen Künstler vernachlässigt, entmuthigt und verdorben. Die geistige Erhebung der Völker wird solche Unwürdigkeiten tilgen. Die deutsche Tonkunst, die tiefste, gründlichste, wahrste unter allen, darf nicht mehr Almosen erbitten müssen. Wahrheit geht mit Freiheit Hand in Hand. Mögen die, die aus eitler Gewinn- oder Ruhmsucht der unwahren Tonkunst gehuldigt haben, im feurigen Strome der Zeit untergehen, es ist an ihnen nichts verloren. Ihr Fall kann uns nur die höhere Kräftigung und größere Gesinnungstüchtigkeit der ächten Musensöhne bezeichnen. Verbanne darum Jeder den Wankelmuth, die Zaghaftigkeit! Die wahre Kunst hat in diesen Tagen unendlich viel gewonnen, wenn auch allgemeinere Interessen das Interesse für dieselbe noch eine Zeit lang in den Hintergrund drängen sollten. Lebenswarmer wird sie wieder erblühen, siegreich falsche Richtungen und unmännliche Gesinnungen überwältigen. Welchen großen Einfluß die Freiheit der Presse auf sie ausüben wird, ist durch Sie, Hr. Redacteur, schon so ausführlich dargethan, daß mir jedes weitere Wort meinerseits über diesen Gegenstand überflüssig erscheint. Ich gehe deshalb schnell zu meinem kurzen Referate über die Berliner Musik-Aufführungen in den Monaten März und April über.

Frau Viardot-Garcia trat am 1sten März zum letzten Male in den Hugenotten auf. Ihr Abschied bezeichnete den Beginn der Gastrollen der Frau Köster. Diese letztere Sängerin ist bis jetzt in der Euryanthe, Vestalin, im Figaro und Don Juan aufgetreten, und zwar, wie schon früher, mit bestem Erfolge. Erst im Laufe dieser Woche wird sie ihr Re-

pertoir durch die Rolle der Rezia im Oberon erweitern, und uns Gelegenheit geben, eine neue ihrer Leistungen zu besprechen. Hr. Behr vom Stadttheater in Leipzig, trat unter so ungünstigen Verhältnissen am 4ten April als Dulcamara im Liebestrank von Donizetti auf, daß von einem Erfolge nicht die Rede sein kann und der treffliche Sänger, hier durch sein früheres Engagement und in Leipzig durch sein jetziges bekannt, sich genöthigt sehen mußte, ein ferneres Gastrollenspiel sich für günstigere Zeiten vorzubehalten. Jedenfalls hat seine Stimme wie sein Spiel an Gewandtheit in Leipzig sehr gewonnen. — Am 25sten trat unter etwas besseren Verhältnissen Hr. Hesse vom Potsdamer Stadttheater in Czaar und Zimmermann als Bürgermeister auf. Sein Spiel war, abgesehen von einigen Uebertreibungen, ausgezeichnet, seiner Stimme geht zwar Frische und Metall ab, sie hat aber Fülle und Geschmeidigkeit genug, um zu komischen Partieen zu befähigen. — Außer den erwähnten Opern wurde zum 31sten März Maurer und Schlosser neu einstudirt, und noch früher (am 7ten März) Fr. v. Flotow's neue Oper „Martha oder der Markt zu Richmond" gegeben. Letzteres Werk hat auch hier sehr angesprochen. Das dem Englischen durch Friedrich nachgebildete Libretto ist interessant und zugleich der Composition außerordentlich günstig, die Musik ist lebendig, fließend und reich an schönen Melodien. Der talentvolle Componist ist offenbar fortgeschritten seit seiner Vollendung des Stradella, denn von der Armuth und Monotonie in dieser Oper, namentlich des ersten Actes derselben, ist fast keine Spur in Martha. Die Leichtsinnigkeit in jener hat sich in Leichtigkeit in dieser verwandelt. Daß Martha an Stradella öfter, namentlich durch die eigenthümliche Art der Rhythmik, erinnert, ist wohl nicht anders denkbar, daß noch hin und wieder Verstöße gegen die richtige dramatische Behandlung des Dialogs vorkommen, daß der Componist zuweilen sich von der Leichtfertigkeit Auber's noch nicht losgerissen hat, daß einige Lieder nicht sehr bedeutend sind, wird ganz vollständig durch die zahlreichen werthvollen Musikstücke der Oper (Marktchor, Ensemblestück „Ich kann nähen", Quartettt des zweiten Actes, Porterlied, Finale des dritten Actes ꝛc.) aufgewogen. Nur die Ouvertüre trifft ein härterer Tadel. Denn wenn man sie auch als ganz piquantes Musikstück gelten lassen muß, so ist sie als Kunstwerk doch mißlungen. Die gänzlich verfehlte Wahl des Marktchors als erstes Thema macht jeden inneren organischen Zusammenhang unmöglich. Eine ausführlichere Kritik der Oper steht mir übrigens nicht zu, da dieselbe schon von Leipzig und Dresden aus in dies. Bl. besprochen worden ist. So viel über die Königliche Oper. Zu bemerken ist nur noch, daß Nicolai seit dem 1sten März als Kapellmeister an derselben fungirt und sich als tüchtigen Dirigenten bewährt hat.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Reinecke, Op. 15. Phantasie in Form einer Sonate. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Instructives.

A. E. Müller, Große Pianoforte-Schule, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von Julius Knorr. 2ter Theil. Peters. 3 Thlr.

Wird besprochen.

Neue Ausgaben.

J. L. Dussek, Partant pour la Syrie. Rom. fav. variée. Breitk. u. Härtel. 12½ Ngr.

— — —, Les Adieux. Duo fav. de Kelly, arrangé en Rondeau. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Air russe en Rondeau. Ebendaselbst. 7½ Ngr.

— — —, L'Amusoire. Rondeau fav. Ebend. 7½ Ngr.

— — —, La Chasse. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Rondeau (tiré de l'Oeuvre 27). Ebend. 10 Ngr.

L. v. Beethoven, Op. 73. 5me Concerto. **Es-Dur. Ebend. Mit Orch. 4 Thlr., ohne Orch. 2 Thlr.**

Durch die neue Ausgabe der Duffek'schen Werke erwirbt sich die Verlagshandlung ein Verdienst, da die Compositionen dieses Künstlers in neuerer Zeit mit Unrecht zu sehr vernachlässigt worden sind. Mögen dieselben durch die neue Ausgabe wieder Eingang im Publikum finden! Beethoven's Concert zeigt eine weit freundlichere Ausstattung als früher; die Tuttis sind nun im vollständigen Clavierauszug beigegeben, die Orchesterpartie auch an anderen Stellen angedeutet.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. B. Duvernoy, Op. 172. Petite Fantaisie sur des motifs de la Muette de Portici, opéra de D. F. E. Auber. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Der Comp. hat's beiden Spielern so leicht gemacht, als sich selbst.

C. T. Brunner, Op. 105. Deux Divertissements sur des motifs favoris de l'opéra: La Clemenza di Tito de Mozart. **Peters. Nr. 1. 28 Ngr., Nr. 2. 25 Ngr.**

Die Verehrer des Hrn. Verfertigers werden folgende Prachtstellen sich in's Gedächtniß schreiben: Heft I, S. 5 die letzten sieben Tacte, S. 7 den Uebergang nach A, S. 13 den nach F, S. 15 den von F-Moll nach F-Dur; Heft II, S. 5 das Stück aus As, S. 7 den Uebergang zu Ende, S. 9 die erste, S. 11 die zweite und dritte Variation, S. 13 den Uebergang nach A, S. 17. — Einem gebildeten Leserkreise gegenüber verbietet der Anstand, länger davon zu sprechen.

F. Beyer, Op. 97. Les deux élèves. Six petits Duos instructifs sur des motifs allemands et italiens, composés expressément pour les petites mains. **Schott. Nr. 1—3,** à 45 **Kr.**

Zur Ehre des Verf. muß gesagt werden, daß er diesmal mit mehr Fleiß gearbeitet hat, als ehedem. Möge er so fortfahren, wenn er nun einmal das Notenschreiben nicht lassen kann.

Für Pianoforte zu sechs Händen.

C. Czerny, Op. 741. Les trois Amateurs. Fantaisies brillantes. Nr. 2. Fantaisie sur des airs écossais. **Schott. 2 Fl. 24 Kr.**

Zum Privatvergnügen für schmächtige Personen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. v. Turanyi, Op. 6. **Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Schuberth und Comp. 3 Thlr. 10 Ngr.**

Für Violine.

W. Hilf, Op. 1. Souvenir de Leipzig. Fantaisie avec accomp. de Piano. **Peters. 1⅙ Thlr.**

Wird besprochen.

Für Violoncell mit Pianoforte.

F. Servais, Op. 6. Grande Fantaisie pour le Violoncello avec accomp. d'Orchestre, de Quatuor ou de Piano, sur des motifs de Barbier de Sevilla de Rossini. **Schott.** Ave c Orch. 6 **Fl.,** av. Quatuor ou de Piano 2 **Fl. 42 Kr.**

Buntes Gemenge von allerhand Motiven, Kunststücke für künstliche Virtuosen, Mangel höherer Bedeutung und tieferen Sinnes an allen Ecken und Enden, kurz ein Salonstück, genügend fähig, allen Anforderungen zu entsprechen, welche die elegante Welt zu stellen pflegt.

J. Merk, Op. 27. **Humoreske für Violoncell mit Begleitung des Piano. Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.**

Solide Schule in Technik und Composition. Die Ausführung bietet dem nur einigermaßen gewandten Spieler keine erheblichen Schwierigkeiten. Die Wirkung wird immer die beste sein, weil das Stück instrumentgerecht geschrieben. Zur Verständigung über das Wort Humoreske sei hinzugefügt, daß die Aeußerung des Humors sich durch einen Walzerrhythmus an das Ohr Bahn bricht.

Für Flöte mit Pianoforte.

A. B. Fürstenau, Op. 144. **Nr.** 1. **Rondino über Motive aus Struensee von Meyerbeer** (Les délices de l'opéra, Nr. 25). **Schlesinger. Flötenstimme allein 8 gGr., mit Pfte. 20 gGr.**

Dieses Rondino ist seiner wahren Gestalt nach ein eben so schlimmes Potpourri, als es schon Hunderttausende in der Welt giebt. Die Flötenstimme ist brillant geschrieben, und ob sie auch ihrer schwarzen Notenreihen halber immense Schwierigkeiten zu bieten scheint, so ist dies nur Täuschung: auch ein wenig geübter Spieler wird daran seine Kräfte versuchen dürfen. Bei Mangel eines begleitenden Pianofortes kann die Flötenstimme auch allein vorgetragen werden, da alle zwischen das Solo der Flöte einfallenden Pianofortestellen in jene hineingezogen sind.

Tulou, Op. 95. Robert Bruce. Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano. **Schott. 2 Fl. 24 Kr.**

Zuschnitt und Arbeit ganz gewöhnlich, ein Fabrikat comme il faut. Der Bläser hat die Mühe, der Begleiter das Zusehen.

Partituren.

W. Taubert, Op. 73. Quatuor en mi mineur pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. **Peters. 1⅙ Thlr.**

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

H. Esser, Op. 25. Drei Lieder. Schott. 1 Fl.

Dieses Heft erscheint uns vollendeter, als die letztvorhergegangenen. Als Fortschritt ist zu erwähnen das geflissentliche Vermeiden alles Ueberflüssigen, von dem Esser sich nicht immer frei zu halten wußte. Am besten gelungen finden wir Nr. 1, gedichtet von Geibel: Sie ist mein!

H. Esser, Op. 24. Zwei ländliche Lieder von Geibel. Schott. 54 Kr.

Gleich empfehlenswerth als die vorher angezeigte Sammlung, in Einzelheiten vielleicht noch gelungener. Die Singstimme ist leicht und wirksam geschrieben. Der triviale Schluß des zweiten Liedes macht einen unangenehmen Eindruck.

C. Löwe, Op. 119. Die verfallene Mühle, Ballade von J. N. Vogl. Bachmann. 16 gGr.

Neben wenigem Guten enthält die Ballade allzu viel Gemachtes und Routinirtes. Natürlich, denn Löwe hat sich in diesem, besonders von ihm bebauten Fache eine gleiche Fertigkeit erworben, wie gewisse Walzer- und Liederfabrikanten, deren Geschwindigkeit an die Hexerei angrenzt. Möchte doch Löwe nie seine glorreiche Vergangenheit vergessen.

A. Lindner, Op. 6. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Bachmann. 22 gGr.

Textwiederholungen finden sich viele, obgleich kaum für eine ein richtiger Grund gefunden werden kann. Der Componist zeigt viele Neigung sich den trivialen Manieren Proch's und Consorten anzuschließen, wovor wir ihn freundlichst warnen wollen.

P. v. Lindpaintner, Roland (Seitenstück zur Fahnenwacht) von F. Löwe. Romanze mit Orchester oder Pfte. Schuberth. Mit Pfte. ⅓ Thlr., Orchesterstimmen 1⅓ Thlr., Partitur ⅔ Thlr.

Stimmt vollständig überein mit seinem Seitenstück, und wirkt auf gleich volksthümliche Weise.

C. Cobelli, Op. 20. Die Macht der Musik (ged. von der Herzogin von Orleans). Lied mit Piano. Böhme. 8 gGr.

Dilettantische Zubereitung.

A. Schäffer, Arien und Gesänge aus der komischen Oper „Eben recht", Text von Blum. Schlesinger. Nr. 3. Wachsfigurenarie, 15 Sgr. Nr. 5. Husarenlied, 7½ Sgr. Nr. 4. Lied, 5 Sgr. Nr. 8. Romanze, 7½ Sgr. Nr. 9. Lied, 5 Sgr.

Es liegen uns nur diese Nummern vor, und so ist es nicht vergönnt, über den Werth des Ganzen hier ausführlicher zu sprechen. Was wir sahen, geht nicht über die Grenze des Liedes hinaus, mit Ausnahme von Nr. 3, Wachsfigurenarie, welche, in längerer Form gehalten, das Ansehen einer komischen Opernarie gewonnen hat. Sie ist gut gerathen und bezeugt von Neuem des Componisten Talent zur Bearbeitung komischer Texte. Die übrigen Nummern in Vorlage sind inhaltsloser, und wie es scheint mit Vorsatz einem gemischten Theaterpublikum angepaßt.

F. H. Truhn, Op. 95. Der Traum der ersten Liebe, von E. Geibel, für Sopran oder Tenor. Schlesinger. 12½ Sgr.

— — —, Op. 98. Der arme Taugenichts, von E. Geibel, für eine tiefe Stimme. Ebend. 12½ Sgr.

Beide Lieder sind der Empfehlung werth, das erste aber ist in seiner ernsten, würdigen Haltung das vorzüglichere. Es erinnert in seiner Art und Weise an das bekannte Lied „Und bist du fern" von demselben Componisten. Die Speculation des Buchhändlers in der Ausgabe für die tiefe Stimme wäre besser unterblieben.

Nationallieder aller Völker, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano oder der Guitarre. Nr. 17. Deutscher Fürsten- und Volksgesang von Händel, und Vaterlandslied (der harmonische Grobschmied) von demselben. Schlesinger. 5 Sgr.

Das erste der beiden Lieder ist der bekannte Wechselgesang zwischen Jünglingen, Jungfrauen und vollem Chore, aus Judas Maccabäus, Nr. 47. Das Vaterlandslied ist einer 1720 von Händel componirten Arie für Clavier untergelegt. Den Beinamen „der harmonische Grobschmied" erhielt es, weil Händel dasselbe nach den rhythmischen Hammerschlägen eines Schmiedes gefertigt haben soll. Wir machen auf diese beiden werthvollen Kleinigkeiten aufmerksam; sie dürfen dem Sammler nicht fehlen.

F. Gumbert, Op. 23. Fünf Lieder von Heine, Geibel, Sternau, für eine tiefe Stimme. Schlesinger. ⅔ Thlr.

Bekanntes Phrasenwerk, ohne tiefere Bedeutung, den Liebhabern dieses Tonsetzers gewiß eben so willkommen als die früheren Werke.

Komus, launige und komische Gesänge und Arien. Nr. 39. Hoven, „Der Zopf der hängt ihm hinten" von Chamisso. Schlesinger. 7½ Sgr.

Hoven ist diese Arbeit besser gelungen, als viele frühere Versuche in diesem Fache. Wir machen Sänger, denen es an natürlicher komischer Kraft nicht mangelt, auf dieses Lied aufmerksam.

Choix de romances franç. et ariettes italiennes. Nr. 362. Graziani, le matelot, **der Matrose, für Baß. Deutscher und französischer Text. Schlesinger. 5 Sgr.**

Eine Chansonette im Barcarolenrhythmus.

L. Köhler, Op. 6. Gesänge. Nr. 1. Zum Liebchen, Nr. 2. Ständchen, Nr. 3. Spanische Serenade. Schlesinger. ½ Thlr.

Der Componist schreibt sonst gewählter; hier hat er sich jedoch von Trivialitäten nicht gänzlich frei zu halten gewußt, was wir um seiner selbst willen bedauern. Unmotivirte Textwiederholungen finden sich mehrfach. Die Begleitung ist zuweilen interessant.

C. Appel, Op. 7. Mühlenlieder von J. N. Vogl, für Sopran. Nagel. 14 gGr.

In leichter, anspruchsloser Weise gehalten, reichen die Lieder gerade aus, um sich durch sie ein Vergnügen zu schaffen, bei welchem jede geistige Anstrengung zu vermeiden ist.

E. Hille, Op. 9. Sechs Lieder. Nagel. 10 gGr.

— —, Op. 10. Vier Gesänge für Sopran. Ebend. 16 gGr.

— —, Op. 11. Drei Gesänge für Alt. Ebend. 12 gGr.

— —, Op. 12. Drei Gedichte. Ebend. 14 gGr.

Diese Liederhefte, wenigstens die ersten derselben, gehören nicht der jüngsten Zeit an, und wir verzeichnen sie hier mit der Vollständigkeit halber. Mit Freuden haben wir aus ihnen bemerkt, wie jedes neue Werk des Verfassers ein rühmliches Zeugniß von seinem tüchtigen Vorwärtsschreiten an den Tag legt. Während besonders das erste der hier angezeigten Hefte auf rein dilettantischem Standpunkte sich hält und nur Liebhabern untersten Grades Befriedigung gewähren dürfte, zeigen Op. 11 u. 12 das Erreichen eines künstlerischen Standpunktes, von dessen Höhe aus der Componist einen freieren Blick gewinnen wird, um die hier und da auftauchenden Mängel richtig zu erkennen und ihre Abhülfe sicher zu bewerkstelligen. Geflissentlich scheint der Componist, die Form des einfachen Liedes vernachlässigend, der breiteren Form des Gesanges sich zuzuwenden (Op. 11). Wir empfehlen ihm hier Vorsicht, da dieses Verfahren häufig zu Pedanterie und Langweiligkeit führt. Die Dichter der modernen Schule, wenigstens die besseren, zeichnen sich durch eine inhaltsvolle Kürze aus, welche auch bei ihrer musikalischen Verarbeitung maßgebend bleiben muß. Jede unnöthige Dehnung erzeugt bedeutungsloses Phrasenwerk.

Besprochen werden:

G. Wöhler, Op. 11. „Eine Dichterliebe". Lieder-Gemälde aus Reinick, Geibel, Kugler, Heine, Beck, Osterwald, Lenau u. W. Müller. Breitk. u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Josephine Lang, Op. 14. Sechs deutsche Lieder von O. Reinhold. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — —, Op. 15. Sechs deutsche Lieder. Ebend. 20 Ngr.

J. Dürrner, Op. 16. Fünf Lieder für Bariton oder Sopran mit Begleitung des Pfte. u. Vcllo. Peters. 1⅙ Thlr.

Mehrstimmige Gesänge.

C. Reinecke, Op. 14. Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Baß. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

K. M. Kunz, Op. 8. Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Ebend. 1 Thlr.

Werden besprochen.

Für Männerchor.

A. Schäffer, Op. 21. Heitere Lieder für vierstimmigen Chor. Nr. 1. Herzgalopp. Schlesinger. 17½ Sgr.

Reiht sich an die bekannten Lieder: Polkaständchen, Der alte Fritz auf Sanssouci, rc. Eine Unterhaltung für heitere, sinnliche Leute.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 40.** Den 16. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Hamburg.

Den 1sten Mai 1848.

Nichts ist so schwer für einen neuen Mitarbeiter an einer Zeitschrift — sei sie musikalischen Interessen gewidmet oder anderen — als einen passenden Anfang zu finden; dieser Umstand aber ist im gegenwärtigen Falle doppelt schwierig, weil, so viel ich weiß, seit einem Jahre fast gar nichts aus Hamburg in die „Neue Zeitschrift für Musik" eingesandt wurde. Die Hamburger Oper, als Centralpunkt unserer musikalischen Welt, steht jetzt auf dem Punkte aus ihren Fugen zu fallen; der politische Schwindel, dessen Beute die ganze Welt plötzlich geworden, und der namentlich in unserer Stadt Alles, was Kunst heißt, ganz in den Hintergrund schiebt, hat auf den Besuch des Theaters einen so heillosen Einfluß ausgeübt, daß Apollo und die Musen Trauer anlegen und ihre Priester sehr zweifelhafte Physiognomien zur Schau tragen. Die Direction des Hamburger Theaters hat sich ihren Mitgliedern insolvent erklärt; die Gagen, welche über zwanzig Thaler preuß. Courant betrugen, wurden am 1sten Mai nur zur Hälfte bezahlt. Demgemäß hat sich jetzt eine provisorische Regierung gebildet, bestehend aus den Herren Hesse (Schauspiel-Regisseur), Fehringer (Schauspieler), Krebs (Kapellmeister), Ditt (erster Tenor), Bost (Bassist). Diese Herren nebst den beiden früheren Directoren Baison und Wurda machen gemeinschaftlich Repertoir, schließen Engagements ab und lösen solche; die früheren Directoren sind als darstellende Mitglieder jeder auf 6000 Mark, soviel als 2400 Thaler, gesetzt; die Einnahmen werden ein ganzes Jahr hindurch nach Verhältniß der eigentlichen Gagen getheilt, und erst nach einem vollen Jahre, wenn bis dahin die Passiva gedeckt und der Thespiskarren wieder in richtigem Gleise, treten die früheren Directoren wieder in ihre Rechte als Alleinherrscher. Viele Opern-Mitglieder haben die Bühne zu Ostern verlassen, unter diesen die Damen: Fehringer, Dlle. Jaques; auch der Tenorist Hr. Knopp ist abgegangen. Von den Gästen, die uns das neue Theaterjahr brachte, ist vor Allen Tichatschek zu erwähnen, der hier bereits zum siebenten Male gastirt, und der wieder herrlich bei Stimme ist. Seine bisherigen Rollen waren Robert, Tamino und Eleazar in der Oper „die Jüdin". Ueber Tichatschek ist schon so viel gesprochen und geschrieben worden, daß ich mich betreffs seiner auf diese kurze Anzeige beschränke.

Ein anderer und gleichfalls sehr talentbegabter Gast war Frl. Louise Liphardt von Wien, woselbst sie beim Kärnthnerthortheater engagirt war. Frl. Liphardt gastirt hier auf Engagement; sie trat bis jetzt in zwei Rollen auf, als Königin der Nacht in Mozart's Zauberflöte, und als Königin in Meyerbeer's Hugenotten. Die Stimme dieser noch sehr jugendlichen Sängerin ist ein hoher Sopran, angenehm und sehr biegsam. Sie entwickelte viel Talent im Vortrag und hatte beide Partien mit Fleiß und Sorgfalt einstudirt; ihr Engagement könnte unserer Bühne von großem Vortheil sein. In der Oper: „die Hugenotten" wurde sie von den Herren Ditt und Dall'

Aſte vortrefflich unterſtützt, und nimmt man dazu die gelungenen Leiſtungen des Chors und des Orcheſters unter Krebs' Leitung, ſo wird wohl Jeder Urſache haben, mit ſolchen Vorſtellungen vollkommen zufrieden zu ſein. Die Unzufriedenheit des Publikums iſt es auch nicht, weshalb das Theater leer bleibt! ach nein; rede mir Niemand von ſchlechten Zeiten, wenn es ein Vergnügen gilt. Der Mangel an Dichtern und Opern-Componiſten, und die daraus entſpringende Verlegenheit, etwas Neues und Intereſſantes zu geben, iſt allein Urſache an dem allmäligen Verfall aller oder doch vieler Theater. In Uebereinſtimmung mit dieſer eben ausgeſprochenen Anſicht muſtern wir einmal die von Oſtern 1847 bis Oſtern 1848 gegebenen neuen Opern. Nr. 1. „der Waffenſchmied“ von Lortzing. Das Buch behandelt eine abgedroſchene Vexir-Comödie, ohne alles Intereſſe breit und langweilig; ſchade um Lortzing's liebliche Muſik, die auch Anerkennung genug fand, aber das Haus blieb leer. Nr. 2. „Guttenberg“ von Fuchs. Auch dieſe Oper litt entſetzlich durch das langweilige Buch; die wenigen intereſſanten Momente waren von Fuchs nicht durchgreifend genug erfaßt, und wäre dieſe Oper, ſtatt ſeine erſte, vielleicht ſeine fünfte oder ſechſte geweſen, ſo hätte Routine im „Machen“ vielleicht erſetzen können, was ihm an Genie im „Erfinden“ abging. Sonſt aber überall ehrenwerthes Streben nach Solidität. Nr. 3. „der Prätendent“ von Kücken. Von dieſer Oper verſprach man ſich Wunderdinge; es war ihr ein großer Lobſalm von Stuttgart vorausgeeilt; und nach der Art und Weiſe, wie Hr. Kücken hier in Hamburg auftrat, hätte man wohl auch etwas Erkleckliches erwarten können. Dem war nicht ſo! — Berge gebären und eine Maus kommt zum Vorſchein. — Nr. 4. „Dom Sebaſtian“ von Donizetti. Dieſe Oper enthielt wirklich einzelne wunderſchöne Nummern; aber auch hier war hauptſächlich der larmoyante Stoff (dieſe nervöſen Gegenſätze von krankhafter Empfindelei und alle Grenzen der Wahrſcheinlichkeit überſteigenden Reſultate von Rachſucht und Intrigue) ſchuld, daß das Intereſſe im Verlaufe der erſten Vorſtellung gänzlich erkaltete und das Haus leer blieb. — Und jetzt endlich Nr. 5. „Leila“, Oper von Edgar Mansfeldt. Ueber die Aufführung dieſer Oper und das gänzliche Fiasco, was dieſelbe machte, ließen ſich Bände voll ſchreiben. Hr. Edgar Mansfeldt, ein Engländer von Geburt und in Wien als Herr Hughes Pierſon bekannt, hat dieſe Oper bereits an alle möglichen Directionen zur Aufführung eingeſandt, und überall eine abſchlägliche Antwort bekommen. Das iſt nun zwar unangenehm, aber keineswegs degradirend für den Componiſten; denn man kann ein ſehr geſchickter Muſiker ſein, und doch keine Oper ſchreiben können, die ſo mir nichts dir nichts angenommen und aufgeführt wird. Ein Anderer hätte aber nach all' dieſen verunglückten Verſuchen jetzt endlich Ruhe gegeben, und lieber eine neue Oper componirt. Das that aber der Britte Hughes Pierſon nicht. Nachdem die Direction Baiſon und Maurice, durch alle möglichen literariſchen Umtriebe darauf aufmerkſam gemacht war, daß es unverantwortlich ſei, ein Genie wie Hr. Edgar Mansfeldt es beſitze, zu unterdrücken, daß dieſe „Leila“ in Stoff und Muſik, nur von Weber's Freiſchütz erreicht werden könne, und daß die Direction dringend erſucht würde, dem Publikum dieſe Oper vorzuführen und ſo endlich dem dringend gefühlten Bedürfniß nach einer wahrhaft romantiſchen Oper abzuhelfen; — — nachdem dies alles geſchehen, geſchrieben, geleſen und vergeſſen war, trat Hr. Maurice von der Direction des Stadttheaters ab, und ſo endigte der erſte Act dieſer romantiſchen Komödie. Jetzt trat Hr. Wurda als „muſikaliſcher“ Director auf, und der Vorhang erhob ſich abermals; die Scene ſpielte in einem Zimmer; in der Mitte ſtand ein offenes Clavier, und auf demſelben lag abermals die Partitur der Oper „Leila“. Der Componiſt und Hr. Wurda überboten ſich in Aeußerungen ihres Entzückens, und die Oper „muß gegeben werden“. „Es iſt eine Muſik, wie ſeit Weber keine da war“; dem armen in die Enge getriebenen und in der Muſik überhaupt, in der Leila aber ſpeciell, etwas ſtark unbewanderten Hrn. Baiſon, blieb nichts Anderes übrig, als gute Miene zu böſem Spiel zu machen; er verſicherte nur die Caſſa des Hamburger Theaters vor jeder Gemeinſchaft mit dieſen Disharmonien, und zwar dadurch, daß ein Contract mit Hrn. Edgar Mansfeldt abgeſchloſſen wurde, demzufolge der Componiſt als Honorar, Tantième von der fünften Vorſtellung angefangen, beziehen ſoll. So endigte der zweite Act, und zwar, mehr bürgerlich als romantiſch. Der dritte Act, die Oper ſelbſt, iſt offenbar durchweg komiſchen Charakters. Hier verſagt meine Feder den Dienſt!

Furien kamen angegangen,
Elfen tanzten hier und ſangen;
Und der böſe Geiſterkönig
Sang, daß man erſchrak nicht wenig.
Und die Clarinetten, Flöten,
Und die Geigen und Trompeten,
Und die Pauken und Fagotten,
Ließen wahrlich ſich nicht ſpotten!
Und der Hörer bange Schaar
Rieb die Augen ſich, und fragte:
Iſt denn, was wir hören, wahr?
O, wie klingt das bachanaliſch!
Wer doch jetzt unmuſikaliſch

Wäre, und in seinem Hause,
Friedlich still beim Abendschmause.

Nachdem dieser Galimathias gebührendermaßen ausgelacht und ausgezischt war, erschien eine Verwahrung des Hrn. Edgar Mansfeld, welche dem Hrn. Kapellmeister Krebs die Schuld des Mißlingens zuschiebt, und zwar, weil er eigenmächtig gestrichen, und die Tempi nicht nach des Componisten Wunsch genommen hätte. — Wenn Hrn. Krebs jemals Unrecht geschah, so hier; ich lebe der festen Ueberzeugung, daß ohne Hrn. Krebs' Zuthaten die Oper gar nicht ausgespielt worden wäre! Und gebührt demjenigen, welcher die Leiden seiner Mitmenschen abkürzt, eine Bürgerkrone oder ein Schaffot?

Jetzt aber Spaß bei Seite: Wir hätten Hrn. Pierson statt ihn zu verspotten, bedauert wegen der Unannehmlichkeiten, die ihm die Aufführung seiner mißlungenen Oper bereitet hat, und wir wiederholen es, daß Hr. Pierson der mißlungenen Oper zum Trotz doch das vollkommene Recht hat, für einen gebildeten Musiker gehalten zu werden, die Frechheit aber, mit der in seiner Verwahrung die unschuldigsten und in keiner Hinsicht betheiligten Personen angegriffen und verdächtigt werden, verdient diesen Spaß, den wir uns mit ihm und seiner „Leila" erlauben. Fare well! —

⊕

Aus Berlin.

(Schluß.)

Die Aufführung des Robert der Teufel durch die italienische Opern-Gesellschaft ist über alle Erwartungen gelungen ausgefallen. Die Scenirung war glänzend und geschickt, die Sänger ließen außer der Signora Scotta wenig zu wünschen. Sgr. Pardini als Robert, Sgr. Luisia als Bertram, Sgra. Fodor als Alice, Sgr. Labocetta als Raimbaut leistetem im Spiel und Gesang Vortreffliches.

Das durch den Hof-Musikhändler Bock am 26sten Febr. zum Besten der schlesischen Nothleidenden veranstaltete Concert war eins der interessantesten der Saison. Die Königl. Kapelle führte die Ouvertüren zum Wasserträger und zu der Vestalin, die HH. Ries, M. Ganz, Henning und Richter eine neue Composition Spohr's, ein Quartett-Concert, aus. Die Gattung des letzten Werkes kann füglicherweise von der Kritik nicht vertreten werden. Die Damen Köster und Viardot leisteten im Vortrage von Liedern und Arien ganz Vorzügliches. Auch das sichere, nur etwas unkräftige Clavierspiel des Hrn. Schlottmann verdiente Anerkennung. So konnte es nicht fehlen, daß der edle Zweck des Concertes vollständig erreicht wurde.

Die Symphonie-, Quartett- und Trio-Soiréen sind beendigt worden. Die letzte Symphonie-Soirée brachte Gade's charakteristische Ouvertüre „Im Hochland", ein Werk, das in Leipzig wohl hinlänglich bekannt ist. Ich wohnte der Aufführung nicht bei, da an selbigem Abende bedeutende Unruhen in den Straßen Berlins stattfanden. Aus gleichem Grunde kann ich nur unvollständig über den jungen Pianisten Gockel berichten. Ich hörte von demselben in einem Privat-Concerte die Lucia-Phantasie von Liszt vortragen. Zu rühmen ist sein vortrefflicher Anschlag, doch scheint er seine Fähigkeiten zu überschätzen. Er greift noch ziemlich oft fehl, ändert auch auf die unüberlegteste Weise seine Vortragsperioden. So machte er in der ersten Begleitungsfigur der erwähnten Phantasie aus der Sechzehntel-eine Achtel-Pause, und aus den drei folgenden Sechzehnteln eine Triolenfigur.

Ueber die außerdem stattgehabten Concerte kann ich mich kurz fassen. Die Singakademie brachte am 8ten März nochmals Mendelssohn's Elias zur Aufführung. Der concert-unermüdliche Kloß nahm die Gelegenheit wahr und veranstaltete flugs zum Besten der im Kampfe des 18ten bis 19ten März Verwundeten ein Orgel-Concert, mußte jedoch vor leeren Bänken spielen. Der erblindete Flötist Thiele gab am 10ten April im englischen Hause ein Concert, in dem sich einer der talentvollsten jüngeren Violin-Virtuosen, Hr. Grünwald, hören ließ. Endlich lernten wir in einem Concert am 15ten den Cellisten Demunck und die Sängerin Garcia de Torres kennen. Die letztere ist eine unbedeutendere Erscheinung. Sie besitzt zwar eine große Coloraturfertigkeit, ihre Stimme ist aber durch die neueste italienische Schule verbildet, übermäßig angestrengt und von schneidender Schärfe. Hr. Demunck, Professor am Conservatorium in Brüssel, ist dagegen ein Cello-Virtuos ersten Ranges. Charakteristische Eigenheiten seines Spieles sind: eine große Sauberkeit und Feinheit in den Figuren, Weichheit in der Melodie und Wärme im Ausdruck. — Ein Paar andere erfolglose Wohlthätigkeits-Concerte verdienen keine Erwähnung.

C. Schröder.

Nachschrift an Herrn Musikdirector Markull in Danzig.

Sie haben mich einer zu großen Härte in meinem Urtheile über Ihr Oratorium „Johannes der Täufer" beschuldigt, und sich zum Beweise gegen mich auf die günstigeren Urtheile einiger Berliner politi-

schen Zeitungen berufen. Ich sehe mich genöthigt, dieser Beschuldigung durch einige Worte entgegen zu treten. — Politische Zeitungen verfolgen ganz andere Zwecke, als musikalische. Sie sind nicht für Musikkenner, sondern für Jeden im Volke geschrieben. Die Musik-Referenten für dergleichen Zeitungen haben die Aufgabe, in einer für Jeden, auch für den Laien verständlichen Weise über Musik-Aufführungen zu berichten. Dieser Bericht muß also möglichst unterhaltend sein, kann aber die Sache nur ungefähr bezeichnen. Wenn das Urtheil solcher Zeitungen also mehr als obenhin, wenn es bei der nothwendigen Form dennoch präcise sein (wie man sagt: die Sache auf den Kopf treffen) soll, so setzt das ein schriftstellerisches Talent und eine Kunstkenntniß voraus, wie es wohl Wenigen eigen ist. Es ist darum überhaupt übereilt, politische Zeitungen zum Zeugniß gegen musikalische aufzurufen. Uebrigens sollte hiermit durchaus kein Angriff auf irgend einen Referenten geschehen, denn der wäre hier gar nicht am Platze; und zwar deshalb: Die politischen Zeitungen, die Sie angeführt haben, zeugen gar nicht gegen mich. Sie sagen dasselbe, nur in milderer Form. Ich kann Sie versichern, Hr. Musikdirecter, daß, so lange ich Berliner Concerte besucht, ich noch nie eine solche Einstimmigkeit des Urtheils aller Anwesenden gefunden habe, als bei der Aufführung Ihres Werkes. Der Referent der Allgem. Preuß. Zeitg., der am günstigsten sich über dasselbe ausgesprochen hat, verließ zu gleicher Zeit mit mir das Concert, und war durchaus einverstanden mit mir über den Johannes der Täufer. Daß er (und noch zwei andere) Ihnen die bittere Mandel überzuckert gegeben hat, und ich ohne Zucker, das ändert Nichts in der Hauptsache. Nach meinem Urtheile ist Ihr Werk im Ganzen nicht als ein gelungenes anzusehen. Das drückt die Allg. Preuß. Ztg. in möglichster Milde etwa so aus: „Es ist zu verwundern, daß bei solchem Texte der Componist nicht noch mehr fehl gerathen ist". Den Mangel an Erfindung bezeichnet dieselbe Zeitung durch die Worte: „so weit die Erfindungsgabe des Componisten reicht". Die zu große Dehnung der Musikstücke tadeln die Vossische und Allg. Preuß. Ztg. offen. Ich hatte in dieser Beziehung nur noch die Art der Dehnung zugefügt rc. rc. Lesen Sie nur gefälligst etwas mehr zwischen den Zeilen. Uebrigens hat an einzelnen anzuerkennenden Nummern keine Zeitung so viele erwähnt, als ich in meinem Berichte gethan habe. — Nur noch dies: Sie haben zwei oder drei Zeitungsurtheile gegen mich angeführt; ich könnte Ihnen aber viel mehr bezeichnen, die weit ungünstiger über Ihr Werk sich aussprechen, als es durch mich geschehen ist. Einzelne darunter, z. B. das der Neuen Berliner Musikal. Zeitg., halte ich selbst für zu schroff und unbillig, und Sie wären vollkommen im Rechte gewesen, wenn Sie diesem widersprochen hätten.

C. Schr.

Kleine Zeitung.

Ein anderer Correspondent schreibt uns aus **Berlin** vom 27sten April: Daß die gegenwärtigen Zeitereignisse mit ihren Calamitäten auf alle Verhältnisse, insbesondere auch auf die schönen Künste, höchst nachtheilig einwirken, ist bekannt. Daher sind Concerte und Theater meist leer. In Folge der Revolution vom 18ten März haben an 6000 Familien, großentheils wohlhabende, Berlin verlassen. Dennoch giebt es muthige Concertgeber, die den Versuch wagen, mit Concerten hervorzutreten. Noch waren die Barrikadenreste in den Straßen nicht verschwunden, als Hr. Jul. Schneider das Requiem von Mozart zur Todtenfeier der gefallenen Freiheitskämpfer in der Garnisonkirche vor einer nur kleinen Zuhörerschaft ausführte. Die Opernsängerin Mad. Köster, welche die Stelle der auf Kunstreisen begriffenen Frl. L. Tuczeck interimistisch vertritt, sollte hier singen, wurde aber durch politische Heiserkeit verhindert. Am 10ten d. M. trat die kleine Flöte mit dem Rieseninstrumente, der Orgel, in die Schranken. Erstere wurde durch den erblindeten Flötisten Hrn. Thiele wacker vertreten, letztere durch Hrn. Carl Kloß. Der Concertgeber trug auf der klangvollen Orgel ein geistvolles glänzendes Präludium und kunstvoll gearbeitete Fuge von F. Mendelssohn-Bartholdy vor. Unsere einheimischen Organisten vermögen sich nicht von dem Haarbeutel alter Gewohnheit zu trennen, und sich zu entschließen, derartige gediegene Werke der neueren Schule, wie dies großartige Präludium nebst Fuge von F. Mendelssohn, vorzutragen. — Das Quartett der HH. Zimmermann, Steifensand rc. brachte in gewohnter Art Lobenswerthes. Die beiden Gesanginstitute, die Singakademie, so wie der J. Schneider'sche Verein, führten die bei uns stereotyp gewordene Passions-Cantate „der Tod Jesu" von Graun, erstere in ihrem Local der Singakademie, letzterer in der Garnisonkirche, beide vor einem nur kleinen Auditorium aus. Warum aber immer wieder dies Einerlei? Aber auch hier der bequeme leidige Haarbeutel! — Die Oper lavirt. —

A. C.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die königl. schwedische Akademie hat den Violoncellisten **Carl Schuberth** zum Mitglied ernannt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 41.** Den 20. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Beurtheilt von

Dr. Emanuel Klitzsch.

Johannes Seestädt, Vier Lieder von J. Mosen und E. Geibel für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Ohne Opuszahl. — Lübeck, Wilhelm Müller. Pr. 16 Ngr.

Vier Lieder, die sich unter denen, welche noch nicht Höheres gekostet, Freunde gewinnen werden durch ihre ansprechenden Melodien, ihre Sangbarkeit. Erfassung des poetischen Kernes der Gedichte auf eine irgend wie auffallende Weise ist nicht vorhanden; sie bewegen sich auf dem Gebiete einer wohlbekannten Salonzeitsprache. Als erster Versuch müssen sie jedoch nachsichtiger beurtheilt werden. —

Louis Hetsch, Op. 12. Der Reiter und der Bodensee. Ballade von Gustav Schwab. Für eine Alt- oder Baritonstimme mit Pianoforte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. ¼ Thlr.

Wir zählen diese Composition den besseren dieser Art bei. Der Grundton der Ballade ist gut getroffen. Wenn sich im Ganzen eine gewisse Monotonie geltend macht, eine reichere Mannichfaltigkeit in den verschiedenen musikalischen Darstellungsformen zu wünschen ist, namentlich an solchen Stellen, wo eine dramatische Belebtheit Platz gewinnen sollte: so ist doch der Geist ein edler, der, wenn auch nicht durch eine besondere, charakteristische Erfindung, Höheres zu leisten strebt. —

Hermann Krigar, Op. 7. Sechs Gesänge für Sopr. oder Tenor mit Begl. des Pfte. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 20 Sgr.

Ein schönes, künstlerisches Streben zeichnet diese Lieder aus, das zwar noch nicht allenthalben gleiche Früchte zur Reife bringt, doch für die Zukunft Höheres verspricht. Hin und wieder giebt sich noch eine gewisse Dunkelheit zu erkennen, der passende Ausdruck kommt nicht überall zur Erscheinung; die objective Klarheit erliegt noch der ringenden Subjectivität. Wo der Componist aber seines Stoffes Herr geworden, da giebt er auch Schönes, Gediegenes; Wärme und Wahrheit sind dann in höherem Maaße vorhanden, ein Drängen und Anschwellen der Gefühle, daß man sieht, wie tief ergriffen er ist, wie frei von aller falschen Sentimentalität. Als besonders gelungen bezeichnen wir Nr. 1. „Gebrochenes Herz" von Titus Ullrich, und Nr. 4. „Wolle Keiner mich fragen" von Em. Geibel, in denen auch die musikalische Erfindung am stärksten ist. Nur die häufigen Wiederholungen müssen wir zurückweisen. In dem letzteren ist's am auffallendsten. Der leidenschaftliche, an das Theatralische grenzende Charakter dieses Liedes hat den Componisten wahrscheinlich dazu verleitet. Die Gründe gegen derartige, sinnstörende Wiederholungen in Liedercompositionen gedenken wir in nächster Zeit ausführlich zu erörtern. —

Gotthard Wöhler, Op. 10. Das Waldmädchen, die Nixen, Waldgespräch, Rheinfahrt. Romanzen von J. v. Eichendorff und H. Heine. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Der Componist ist sehr rüstig und thätig; unlängst besprachen wir zwei Werke von ihm, Op. 8 u. Op. 9. (Nr. 15, Bd. 28) mit Anerkennung seines edlen Strebens. Wir bemerkten darin gegen die früheren einen Fortschritt in Form und Ausdruck der Gedanken. Auch in den vorliegenden Romanzen zeigt er, daß er nicht stehen bleibt auf der begonnenen Bahn. Hatten wir schon in den früheren Werken die Richtung auf Malerei als überwiegend vorwalten gesehen, so finden wir das Streben, die Intentionen des Dichters mehr durch einen allgemeinen poetischen Hintergrund, durch die harmonische Basis und durch mannichfaltige Nüancen in der Begleitung auszudrücken als durch das rein vokale Element, in dem jetzigen Werke gleichfalls als vorherrschend. Es macht sich daher ein Mangel an scharf ausgeprägter Physiognomie der Melodieen fühlbar; das individuell Charakteristische tritt im Gesange zu wenig hervor. Demungeachtet aber zählen wir diese Romanzen demjenigen bei, das durch sein ächt künstlerisches Streben auf Anerkennung berechtigte Ansprüche hat. Rücksichtlich des Gehaltes stehen sie nicht auf gleicher Stufe. Nr. 1 u. 2. sind am Charakteristischsten aufgefaßt und geben den Geist der Gedichte am entsprechendsten wieder. Das Leichte, Feenartige erreicht auch der Gesang bei weitem mehr als in Nr. 3 „Waldgespräche" von Eichendorff, worin das Unheimliche, Gespensterhafte nicht genug zur Erscheinung kommt; der Gesang ist viel zu matt, es mangelt an höherer Belebtheit. Nr. 4 ist am schwächsten in Erfindung. Es scheint dieser Gesang einer weniger günstigen Stimmung seine Entstehung zu verdanken. Der Ton des Gedichtes ist nicht getroffen. Der romantische Duft mangelt völlig. Hin und wieder läßt die Melodie schon Dagewesenes erklingen, wie z. B. bei den Worten:



so auch im Schluß:

Aug' der schö=nen Frau!

Dies ist schon Trivialität. Der Componist mag daher die Selbstkritik nicht außer Acht lassen. Text-Wiederholungen finden sich namentlich bei der Schlußzeile noch häufig. Da der Componist dem Geiste der Neuzeit angehört, so mag er auch in dieser Hinsicht seinen Forderungen nachkommen. —

Wilhelm Stade, Op. 2. Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. ½ Thlr.

— — —, Op. 3. Religiöse Gesänge für eine Sing. mit Begl. des Pfte. — Ebend. Pr. ½ Thlr.

— — —, Op. 4. Lieder von Heine für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Ebendas. Pr. 17½ Ngr.

Die vorliegenden Werke des bis jetzt uns noch unbekannten Componisten berechtigen zu schönen Hoffnungen für die Zukunft desselben. Zeigt er auch noch nicht völlige Selbständigkeit, so läßt sich doch aus dem, was er geleistet, auf Talent, gebildeten Geist und tieferes, künstlerisches Streben schließen. Die Wahl der Texte beurkundet geläuterten Geschmack; die Auffassung derselben ist edel und strebt Höheres an. Fremde Einflüsse, z. B. von R. Schumann und R. Franz, machen sich bald mehr, bald weniger geltend; in den religiösen Gesängen finden wir mehr Selbständigkeit. Vor allen Dingen vermissen wir die Klarheit, die Natürlichkeit; es gewinnt den Anschein, als seien sie nicht aus einem freien Drange des inneren Seelenlebens hervorgegangen; der Melodienfluß wird hier und da unterbrochen, Fremdartiges drängt sich ein und läßt mehr die gestaltende Hand als den findenden Geist erscheinen. Dies gilt namentlich von den Gesängen in Op. 4, welche mehr gemacht als erfunden sind. Die Melodieen sind nicht bedeutend genug, die Begleitung gewinnt mehr die Oberhand. Die religiösen Gesänge haben mehr Natürlichkeit, mehr Selbstempfundenes. Am klarsten und ich möchte sagen am gesündesten ist Nr. 2. „Wenn ich ihn nur habe" von Novalis. In der Begleitung jedoch und im ganzen Geiste erinnert es an das Franz Schubert'sche Ave Maria. — Im Op. 2. begegnen wir bisweilen Anklängen, z. B. in Nr. 2, 3 u. 4 an die Franz'sche Melodieführung und Begleitungsweise. Nr. 5. „Lied des Harfners" aus Wilhelm Meister von Göthe, ist selbständiger, giebt mehr Selbsterlebtes. Der Schluß „Ach werd' ich erst einmal einsam im Thale sein" ist von tiefer, ergreifender Wirkung. Nr. 1. „So laß mich sitzen ohne Ende" von Freiligrath, so recht aus einem Gusse, ist am gelungensten, am abgerundetsten, obschon Schumann'scher Einfluß nicht zu verkennen ist. — Wenn wir etwas länger bei diesen Werken verweilten, als wir bei den Erstlingen eines Componisten zu thun pflegen, und mehrere Ausstellungen machten, so geschah es aus Interesse an dem schönen Streben des Componisten. Möge er das, was wir nicht aus Mäkelsucht an ihm ausstellten, sondern aus voller Ueberzeugung, die wir durch ein wiederholtes Durch-

gehen seiner Werke gewannen, nicht unberücksichtigt lassen. Er wandelt auf guter Bahn. Wohlgemeinter Tadel fördert mehr als gespendetes Lob. Er wendet den Blick des Künstlers, wenn er es aufrichtig mit seiner Kunst meint, in dessen Inneres. Hat er den Muth, dem Tadel frei, ohne Eigenliebe in's Antlitz zu sehen, so rufen wir ihm ein freudiges „Willkommen" zu. Noch machen wir den Componisten auf die häufigen Wiederholungen der Textesworte aufmerksam. Daß diese unzulässig, wird ihm bei seiner Bildung nicht verborgen bleiben. —

Gustav Flügel, Op. 19. Sechs Gesänge von Burns und J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

Wir führen hiermit den bereits durch seine Claviercompositionen rühmlichst bekannten Componisten zuerst als Gesangskünstler ein. Das, was er auf dem neuen Felde geleistet, dürfen wir nicht nur seinen besten Clavierwerken an die Seite stellen, sondern auch den Höheres anstrebenden Gesängen der neueren Zeit anreihen. Es weht in ihnen derselbe schöne Geist, den wir in seinen „Nachtfaltern" namentlich liebgewonnen; sein reines, inniges Gemüth offenbart sich uns hier fast noch beredter, unmittelbarer. Es sind diese Gesänge Ergüsse des innersten Seelenlebens, die mit psychologischer Nothwendigkeit sich lostrennen, daher das Gepräge überzeugender Wahrheit an sich tragen. Gehen wir etwas näher auf ihre Besprechung ein, so zeigt sich, daß der Geist, den die neuere Zeit zur Geltung gebracht, ihm nicht fremd geblieben. Nicht zu verkennen ist Schumann'scher Einfluß, der jedoch nicht so erscheint, daß man ihn als Nachahmung betrachten könnte; der Componist hat seine Selbständigkeit bis auf einige Ausnahmen zu wahren gewußt. Rücksichtlich der Erfindung stehen die Gesänge nicht auf gleicher Stufe. Ueberhaupt möchten wir sie weniger originell, als wahr, charaktervoll erfunden bezeichnen, ohne jedoch die eigenthümlichen Züge im Einzelnen verkennen zu wollen. Das Technische, der harmonische Ausputz erscheint immer dem Charakter des Ganzen angemessen, nur bisweilen giebt sich eine Ueberladung in der Begleitung kund, die den Gesang zu benachtheiligen droht, wie z. B. in Nr. 3, wo die Malerei zwar den Gedanken trifft, doch mitunter schwülstig erscheint; so das Ineinandergreifen der Hände S. 8 letzter Tact und S. 9 erster Tact, was der Componist schon in seinen Clavierwerken häufig angewendet hat, hier aber um so mehr vermeiden sollte, weil es demjenigen, der zugleich singt und spielt, den Genuß beeinträchtigt. Unter den Burns'schen Gedichten sind Nr. 1 u. 2 am besten getroffen hinsichtlich der nationalen Farbe; Nr. 1. „Mein Herz ist im Hochland" erinnert an das Schumann'sche (Op. 28. Nr. 1 im 3ten Heft); doch hat es mehrere eigenthümliche Züge, z. B. die Malerei (S. 5, 1—5 Tact) in der tiefen Tonlage. Der Schluß der Verse stört, weil er an Dagewesenes erinnert. Nr. 2. „Die rothe, rothe Rose" ist überaus innig, die schottische Farbe ist mit größerer Eigenthümlichkeit wiedergegeben; wir möchten es unter allen als das selbständigste bezeichnen. In Nr. 3. macht sich mehr die schwärmerische Stimmung, als das schottische Element geltend. Seite 9 Tact 11 muß statt ♮ ein ♭ stehen. Nr. 4. „Der Bote" von Eichendorff, geben wir in Auffassung den Vorzug vor der Franz'schen Composition (Op. 8. Nr. 1); der frische, freie Sinn ist gut wiedergegeben, es nähert sich dem Volkstone. Nr. 5. „Stille" von Eichendorff, ist weniger gelungen; die Melodie hat zu wenig Ausdruck, sie bewegt sich zu eng und wirkt fast verstimmend. Nr. 6. „Mondnacht" von Eichendorff, ist überaus vortrefflich und gelungen; der zarte, romantische Hauch, der über das Ganze ausgegossen ist, wirkt mit seiner säuselnden Begleitung unmittelbar. Schumann'sche Weise giebt sich hier am schlagendsten kund, ohne jedoch an dessen Composition (Liederkreis von Eichendorff) zu erinnern. Es liegt mehr im allgemeinen Geiste. Noch machen wir den Componisten auf häufige Text- und Wortwiederholungen aufmerksam, die sinnstörend sind, z. B. Seite 8, T. 7 u. 8. S. 9, T. 12 u. 13. S. 13, Syst. 4, T. 3 u. f. Einzelne Worte finden sich wiederholt S. 14, T. 11, S. 15 Schluß. Ebend. T. 11 eine ganze Zeile. Häufig gehen derartige Wiederholungen aus Mangel an Formbeherrschung hervor. Es thut uns leid, dem geehrten Componisten gegenüber diese Bemerkung machen zu müssen, da wir ihn übrigens die Form so sicher beherrschen sehen; um so mehr und leichter wird er auch diesen Uebelstand künftig beseitigen. In Nr. 1, 2 u. 4 ist nichts wiederholt. —

Carl Banck, Op. 66. Sechs Lieder von Julius Francke für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Jedes einzelne: Nr. 1, 2, 4, 5, 6 zu 12 Ngr., Nr. 3 16 Ngr.

Sprechen wir zunächst über die Hauptsache, die Erfindung, den musikalischen Gehalt dieser Gesänge (die Bezeichnung ist hier passender), so müssen wir nach wiederholter, genauerer Durchsicht bekennen, daß sich viel zu wenig geistiges Element vorfindet; es ist

den Gedichten nicht das Poetische abgewonnen, meistens hat es nur den Anschein, als sei es dem Componisten blos darum zu thun gewesen, eine Melodie dazu zu machen, gleichviel, ob sie dem Geiste des Gedichts angemessen sei. Beschränken wir uns nur auf ein Beispiel: Nr. 1. „Spanisches Lied" trifft keineswegs den Grundton; das südliche, glühende, nationale Element ist durchaus nicht zur Darstellung gebracht. Der neu italienische, süßliche Klingklang macht sich zu sehr geltend; nicht blos in diesem, in sämmtlichen Gesängen finden wir meist nur etwas Gemachtes, Blasirtes, Gemüthloses; nur hier und da zeigt sich Besseres, doch in diesem Falle ist's nicht Selbständiges, meist starke Anklänge an oft schon Gehörtes; es fehlt die Wahrheit, der Funke, der im Andern zünden soll, Melodie im höheren Sinne des Wortes, denn hübsche, melodische Klänge, Gesangsbrocken sind noch nicht frischer, aus bewegter Brust quellender Gesang. Auch in dem, was Hr. B. gegeben, ist nicht einmal leichter Fluß, die Rhythmen sind oft zu verschränkt und gedehnt, als daß selbst von dieser Seite her man befriedigt werden könnte. Rücksichtlich der Form bewegen sich alle in einer egalen, von dem Componisten früher schon beobachteten Weise; die zweiten und dritten Verse sind wörtliche Wiederholungen der ersten, nur mit unbedeutenden Veränderungen in der Begleitung, die meist verstärkend eintritt, ohne durch das Gedicht selbst bedingt zu sein. Auch im harmonischen Ausbau bleibt zu wünschen übrig. Die Stimmführung zeigt sich oft unzulänglich, häufig ist der Wechsel aus Dur nach Moll oder umgekehrt, oder Uebergänge in fremde Tonarten, was zwar frappant ist, doch, ohne inneren Grund angewendet, bedeutungslos wird. Wir begegnen ferner noch selbst den früher vom Componisten angewendeten Flickwörtern: Ja, Ach! was einem guten Techniker, der die Form zu beherrschen versteht, nicht begegnet. Vgl. Nr. 3, S. 7, T. 2 u. 13: „Ja rasch und sacht", „Der Lohn, ja der Lohn". Nr. 6, S. 7, T. 10: „Dort, ach dort ist das Paradies". Ein weiterer Uebelstand, der ebenfalls früher in den Compositionen Hrn. B.'s gerügt wurde, ist die häufige Verschwendung italienischer Vortragszeichen. Man weiß manchmal nicht, was man singen soll, die Zeichen oder die Noten; eine Note hat bisweilen nicht weniger als drei Zeichen, singt man sie so, wie der Componist vorschreibt, so muß ein lächerlicher Jargon zum Vorschein kommen. Hier trifft ein unschuldiges in ein >— im guten Tacttheil, dort eine tonlose Nachsylbe *rfz*. So lesen wir in Nr. 1, S. 4, T. 8: „Feuerstrahl" die Sylbe strahl mit *rfz* >— betont; in Nr. 3, S. 4, T. 16: tiefsten, auf ten *rfz* >—; S. 5, T. 1 ebenso: *rfz* ten. >—. So folgen oft hintereinander *rfz.*, *e ritard.*, >— *rfz.*, dim. >—, oder *molto ritard. e rfz.*, >— *rfz.* >—. Nr. 4, S. 3, T. 24: Abendwind" ist wind eine ganze Tactnote mit *rfz*. Wozu dieser Zeichen- und Wortballast? Liegt der Geist nicht im Ganzen, so wird er durch die Zeichen nicht hineingezaubert. — Die Declamation ist sehr schülerhaft, dies werden ein paar Beispiele belegen:



Dieser Rhythmus ist, abgesehen vom völligen melodischen Mangel, offenbar gegen die metrische Anlage des Gedichtes. Ein dummer Druckfehler findet sich noch dazu ein: den Alonso, statt: Don Alonso. In Nr. 3 finden wir folgende Declamation:



Wohin flieht sie denn? Ja das erfahren wir erst in einem neuen Abschnitte: „durch Adria's Welle". Ferner: (hört! hört!)



heißt das gute Declamation, wenn ich den leichten, beweglichen Rhythmus eines Gedichtes verrenke und zerreiße, den Sinn spalte und theile? Die überhäufigen Wiederholungen von ganzen und halben Zeilen, von einzelnen Wörtern wollen wir übergehen. Hr. B. greift manchmal blos zwei Worte aus dem Gedichte heraus und wirthschaftet damit. Es hält schwer, nach einer solchen Composition den Sinn zusammenzustellen; wir finden nur membra disjecta, der Poet ist zum Teufel gegangen. Ein Dichter, dessen Lieder auf eine solche Weise zerstückelt und mißhandelt werden, braucht sich wahrlich nicht für die Composition zu bedanken.

J. Rosenhain, Op. 40. Sechs deutsche Lieder für

eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 1 Thlr.

Diese Lieder, unter sich zwar sehr ungleich an Geist und Gehalt, tragen jedoch das Gepräge eines guten Strebens an sich, das freilich nicht immer den erwünschten Erfolg hat. In der Auffassung suchen sie den Inhalt der Gedichte nach seinen verschiedenen Phasen wiederzugeben, was mitunter gut gelungen ist; hier und da ist jedoch die Tiefe nicht erreicht, auch mangelt's noch an Individualisirung. Declamation und Harmonie sind correkt. Störend wirken auch hier noch die häufigen Textwiederholungen. Nur Seite 8, Tact 14 und S. 16 letzte Zeile, sind widrige Declamationsfehler, aber auch die einzigen:

auf die Au'.

Rücksichtlich des eben Gesagten über das Ungleiche in Geist und Gehalt bemerken wir noch Folgendes: Nr. 1. „Wanderlied“ von Vogl, ist recht freundlich und gemüthlich, aber etwas oberflächlich. Der Charakter des folgenden, Nr. 2, „Im Winde“ von Vogl, ist entschieden Marschnerisch, selbst in einzelnen Gängen können wir die genaue Verwandtschaft nachweisen. Der heitere, belebte Charakter wird aber in seiner Gutherzigkeit sich Freunde gewinnen. Nr. 3. „Warum sind denn die Rosen so blaß“ von Heine, hat ernsteren, tieferen, auch selbständigeren Charakter. Nr. 4. „Am fernen Horizont“ von Heine, ist verfehlt, mißlungen; der Componist hat die Pointe dieses Liedes nicht erfaßt. Auch Mendelssohn in seinen vierstimmigen Männerchorliedern (Op. 50, Nr. 4) — Heine und Männerchor?! — hat's nicht getroffen. Man vergl. Franz Schubert „Schwanengesang, 2te Abthlg. Nr. 11. Der verstand's zu treffen. Das folgende, Nr. 5: „Ich stand in dunklen Träumen“ von Heine, ist das gelungenste von allen. Es greift tiefer ein, wirkt unmittelbarer, trifft die Pointe. In den ersten sieben Tacten ist das Düstere, Träumerische nicht genug zur Erscheinung gebracht. Vorzüglich gelungen sind die drei darauf folgenden Tacte, desgleichen auch der Schluß. Nur die Wiederholung der Worte: „daß ich dich verloren hab'!“ tadeln wir, beim ersten Male ist noch dazu die Declamation falsch, indem die Sylbe hab' betont ist. Gewaltiger noch wirkt die Franz Schubert'sche Composition: „Schwanengesang“ Nr. 9. Das letzte Lied, Nr. 6. „Erstarkung“ von Wilhelm Müller, nicht aber, wie der Componist geschrieben, von H. Heine, hat Schubert'schen Charakter, freilich nur in schwacher Nachbildung, vergl. Franz Schubert, „Winterreise“ I. Abth. Nr. 4. An einigen Stellen werden wir an Bellini seligen Andenkens erinnert, man vgl. S. 17 die Tacte 9, 10, 11. S. 20, T. 9, 10, 11. Dieser Gesang hat aber, trotz mancher Ausstellungen, die eine gewissenhafte Kritik machen muß, viel Wahrheit und Kraft, sogar dramatisches Leben. Stellen, wie S. 18, T. 7, 8, 9., S. 21 desgl., sind als wohl gelungen zu bezeichnen.

Dr. Em. Klitzsch.

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Werk 20. Sonate (Nr. 4. C-Moll). Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Zeitschrift hat die Laufbahn des Componisten stets mit der Theilnahme verfolgt, die sie jedem Künstler seiner Gesinnung und Befähigung zu zollen sich verpflichtet fühlt. Seinen Beruf zum Schaffen hat sie längst anerkannt; auf's Neue bewährt er ihn jetzt durch vorliegendes Werk, und zwar in so überzeugender Weise, daß die Zweifel daran, welche Einzelne bisher zu hegen schienen, sicherlich schwinden werden. Das Werk kommt zu rechter Zeit, damit seinem Schöpfer die auszeichnende Stellung gesichert bleibe, die er in der Reihe der jüngeren Componisten einzunehmen berechtigt ist. Den gesteigerten Anforderungen gegenüber, die man dem Componisten thun mußte, entsprachen die letzterschienenen Werke desselben nicht ganz; so sehr auch das Moment fortschreitender Entwicklung in ihnen zu erkennen war, sie blieben hinter den Erwartungen zurück; wir selbst glaubten nach ihnen nicht, daß G. Flügel so bald die Stufe künstlerischer Reife erreichen werde, zu der er nun emporgedrungen. Um so größer daher die Ueberraschung, die Genugthuung, die uns durch das Werk geworden! Verjüngt zeigt sich in ihm die schöpferische Kraft; eine weiter umfassende Lebensanschauung hat es zum Hintergrund, einen größeren Inhalt birgt es in sich, als alle früheren Werke unseres Componisten. Es ist nicht mehr ein persönliches Interesse zunächst, das in dem Hörer geweckt wird, es ist ein allgemeineres. Der Ausspruch eines vor nicht langer Zeit geschiedenen Meisters: „man müsse sich für Flügel interessiren, um Gefallen an seinen Werken zu haben“, so bezeichnend derselbe für die früheren Werke vielleicht ist, die ihn veranlaßten, auf diese Sonate kann er nicht mehr bezogen werden, höchstens für Einzelheiten (Seite 25 u. 26) nur noch in Geltung kommen. Man stelle ihr vergleichsweise die dritte Sonate, Op. 13, gegenüber. Außer der größeren Vollendung in Beherrschung der Form, der bei weitem vorzüglicheren technischen Behandlung des Instrumentes, ist die höhere Bedeutsamkeit der musikalischen Gedanken, der kühnere Aufschwung der Phantasie in jener

unbedingt anzuerkennen; die Knospen sind da zur Blüthe, die Blüthen zur Frucht geworden; der große Fortschritt, den diese vierte Sonate gegen ihre ältere Genossin bezeichnet, fällt in die Augen.

Von den einzelnen Sätzen zu sprechen, so ist es im ersten das leidenschaftliche Ankämpfen, welches uns mit fortreißt; dieses befriedigt sich nicht allein in mild versöhnender Stimmung (S. 6 von As-Dur an), sondern bahnt sich durch dieselbe — ein Zug, der uns zum ersten Male bei Flügel begegnet, — den Ausbruch zu siegreichem Jubel (S. 8, Tact 7—15); diese letztangezogene Stelle, welche später wiederkehrt (S. 18), durchweht uns wie der Odem der Freiheit; so einfach sie erscheint, sie hat der Kampf gährender Elemente erzeugt, aus welchem sie als herrschende Macht hervorgegangen; der erste Theil des Satzes bleibt ohne Wiederholung; die Weise, in welcher der Comp. fortbaut (S. 9 von T. 20 an), erinnert an Schumann; keine „Durchführung" nach altem Schrot und Korn ist's, sondern ein freies Gegenüberstellen und Zusammenfügen der Grundgedanken; schön ist u. A. die harmonische Wirkung S. 12 zum Schluß; das Uebrige bleibt dem Dagegewesenen analog. Uns steht der Satz von allen am höchsten; fast überall lebendige Strömung, und nur in der „Durchführung", um bei diesem Ausdruck zu bleiben, vermissen wir dieselbe bisweilen; der Wiedereintritt des Anfangs (S. 13) ist etwas erzwungen herbeigeführt; auch der Schluß des Satzes (S. 19 von T. 4 an) tritt zurück, doch beeinträchtigt dies den Totaleindruck keineswegs. Noch erwähnen wir das von dem Herkömmlichen abweichende modulatorische Verhältniß: C-Moll — As-Dur in der ersten, C-Moll — C-Dur in der zweiten Hälfte; nirgends Es-Dur. — Der zweite Satz (As-Dur) gruppirt sich anfangs (S. 20 u. 21) in einzelne zu wiederholende Theile von acht Tacten; er athmet Innigkeit, ist jedoch in der Erfindung schwächer und deshalb weniger wirksam. Das As-Moll S. 22—24, obschon in gleicher Bewegung und unmittelbar zusammenhängend mit dem Vorhergehenden, vertritt die Stelle des Scherzo und bringt anmuthige Abwechselung in das Ganze; auch hier zeigt sich der Comp. von neuer Seite und wirkt treffender, als in allen früheren Sätzen dieser Art, da sich derselbe im Gebiete des Humoristischen, so weit wir uns entsinnen, nie recht heimisch fühlte. Diesem Zwischensatz folgt nun, ebenfalls streng achttactig gegliedert, wieder ein As-Dur (S. 25 u. 26); bereits oben gedachten wir dieser Stelle, sie ist die schwächste des Werkes; wer sonst dem Verf. etwas anhängen will, dem kann sie willkommene Veranlassung dazu geben. — Der letzte Satz entschädigt dafür in reichem Maße; da ist wieder Frische und Kraft und reges Leben; er erinnert viel an Beethoven, was aber seine Wirkung durchaus nicht beeinträchtigt; aus einem Guß geformt von Anfang bis Ende, so schließt er das Werk auf befriedigendste Weise ab.

Wir glauben an die Zukunft des Componisten und sind überzeugt, daß er noch manches schöne, begeisternde Werk schaffen wird; dafür birgt die Sonate. Mögen ihm die Lebensverhältnisse stets günstig sein! Was neulich in dies. Bl. im Allgemeinen über die Musiker gesagt wurde, über deren aristokratische Haltung, deren Stolz, „welcher sich schämt, Sympathien mit dem Volke laut werden zu lassen": ist Einer unter unseren jüngeren Künstlern, auf den dies nicht Anwendung findet, — gewiß, so ist es Flügel. Wir bringen ihm den herzlichsten Gruß!

A. Dörffel.

Instructives für Pianoforte.

Herrmann Hirschbach, Sechs leichte Pianofortestücke für jugendliche Spieler. Heft I. — Leipzig, Gustav Brauns. Pr. ⅓ Thlr.

Bereits früher haben wir ausgesprochen, daß sich der Comp. nicht in der eigentlichen Sphäre der Tonwelt heimisch findet. Seine überwiegende Reflexion läßt es zu keinem lebendigen Erguß des Schaffens kommen und hindert ihn, von innen heraus zu wirken. Jede Seite dieses Heftes bezeugt dies wieder. So sehr auch die charaktervolle Haltung der Stücke anzuerkennen, — sie befriedigen nicht. Kahl und dürftig erscheint das Meiste; fast nirgends Strömung, fast immer Stillstand der musikalischen Gedanken, — für jugendliche Spieler demnach am wenigsten geeignet, Lust und Liebe zur Ausführung zu wecken und festzuhalten. Im Harmonischen zeigen sich hin und wieder Spuren, daß der Comp. nicht mit der Musik aufgewachsen ist; vorzugsweise die Führung der Baßstimme deutet darauf hin. Die Behandlung des Instrumentes ist etwas alterthümlich.

Carl Voß, Op. 85. Douze Etudes en Style moderne pour le Piano, propres à faciliter d'une manière agréable la connaissance du mécanisme de cet instrument, et à préparer, par l'excercice des passages les plus fréquents, à l'exécution des morceaux de salon du jour. — Leipzig, Peters. 2 Hefte, Pr. eines jeden 22 Ngr.

Wir geben den Titel unverkürzt, da in ihm der Comp. Zweck und Bestimmung dieser Etüden selbst

bezeichnet. Dieselben sind in der That recht brauchbar und gut beim Unterricht zu verwenden. Uebungen in Tonleiter-, Terzen- und Octavengängen, in gebrochenen Accorden, im Triller rc., alle in gefällige Form gebracht und mit vorzüglicher Berücksichtigung der modernen Technik des Instrumentes abgefaßt, bilden den Inhalt der Hefte. In der Bezeichnung des Fingersatzes, wie überhaupt in der ganzen Arbeit bethätigt der Comp. Fleiß und Sorgfalt: sein Werk wird dies lohnen. Die Stücke sind von der Schwierigkeit, wie ungefähr Bertini Op. 29 u. 32.

A. Dörffel.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Die zweite Abtheilung der Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig, am 8ten Mai, bot im Allgemeinen Gutes, einzelne Leistungen sind sogar als vorzüglich zu bezeichnen. Arthur O'Leary aus Tralee in Irland eröffnete den Reihen mit dem Vortrage des ersten Satzes aus dem D-Moll Concerte von Mozart. Der vortragende Schüler ist noch sehr jung, er beansprucht daher Nachsicht, und es war wohl eine nicht glückliche Wahl, ihn dieses Concert spielen zu lassen, was zwar technisch leicht, aber zur richtigen Darstellung eine größere musikalische Erfahrung bedingt. Ferd. Dulken aus London spielte ein Rondo brillant von Kalkbrenner mit ziemlicher Gewandtheit, Sicherheit und musikalischem Verständniß; ihm stand gleich würdig zur Seite L. Brassin aus Leipzig. J. Ascher aus London spielte ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und ein Capriccio di bravoura von Moscheles. Das undeutliche, mangelhafte Spiel des jungen Mannes, welches früher in dies. Bl. getadelt wurde, ist endlich einer besseren, solideren Art und Weise gewichen, und es sei hiermit der sichtbar gewordene Fortschritt lobend anerkannt. Michel de Sentis aus Warschau, schon längere Jahre Zögling des Instituts, leistete unter den Clavierspielern heut Abend das Beste. Er hatte das D-Moll Concert von Mendelssohn gewählt, was ihm musikalisch und technisch gut gelang mit Ausnahme des letzten Satzes, bei welchem der sichtbare Mangel an Kraft manche Undeutlichkeiten erzeugte. Emma Judine aus London bewies in dem Vortrage zweier Lieder von Mendelssohn und einer Etüde von Moscheles, daß das Urtheil der Zeitschrift über sie, nachdem sie in den Abonnementconcerten die Clavierstimme des Tripelconcerts von Beethoven gespielt hatte, das gerechteste war. Auch heute zeigte sie, wie damals, technische Gewandtheit, doch keinen musikalischen Sinn: sie macht nur mit den Händen Musik. — Violinvorträge wurden ausgeführt von R. Becker aus Freiberg (Spohr's D-Moll Concert), R. Biernacki aus Tarnopol in Galizien (Concertstück, A-Dur, von Mayseder) und H. Riccius aus Bernstadt (erster Satz von Mendelssohn's Concert in E-Moll). Der Erstgenannte zeigte, daß er durch Fleiß und sorgfältiges Studium sich schon eine gute Technik angeeignet hat. Bei Biernacki war hervorstechendes Talent unverkennbar, sein Streben indeß minder lobenswerth. Effecthascherei auf Kosten des Schönen und der Wahrheit traten zu bemerkbar hervor; sein Vortrag war im Ganzen mehr ein salonmäßiger. Hr. Riccius ist, was Correctheit und Gesundheit des Vortrags betrifft, unter den Violinspielern dieses Abends als der Beste zu bezeichnen. — Unter den Sängerinnen zeichnete sich Ida Mohr durch kräftiges, obwohl etwas sprödes Organ und bewußten Vortrag rühmlich aus. Ida Buck aus Eutin war der Arie „Deh per questo" aus Titus noch nicht völlig gewachsen, und wurde in der glücklichen Ausführung noch mehr behindert durch einen zufälligen Fehler in den begleitenden Instrumenten, welcher auf sie störend einzuwirken schien.

A. F. R.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

J. J. H. Verhulst, Op. 22. Sieben geistliche Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Whistling. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Für Männerstimmen.

F. Hiller, Kriegslied von Geibel für Männerchor. Simrock. Partitur u. Stimmen 1 Fr.

F. Hiller, Fahnenschwur, von Wolfg. Müller, desgl. Ebend. Part. u. Stimm. 1 Fr.

— —, Schlachtgesang von Creizenach, desgl. Ebend. Part. u. Stimm. 1 Fr.

C. Naumann, Op. 2. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Simrock. Partitur u. Stimmen 5 Fr.

Singübungen.

A. Panseron, 12 études speciales pour Soprano ou Tenore précédées chacune d'un exercice sur douze difficultés de l'art vocal. Schlesinger. 1 Thlr.

Jeder größeren Uebung ist die Figur in verschiedenen Tonlagen vorausgeschickt, welche hauptsächlich in der Uebung behandelt wird. Das Werkchen ist mit vieler Sachkenntniß geschrieben und bietet zur Ausbildung des verzierten Gesanges gute Hülfsmittel.

Kirchenmusik.

C. L. Drobisch, Op. 50. Drei Comunion-Gesänge und drei „Heilig" für vier Singstimmen und willkürliche Orgelbegleitung. Schott. Partitur und Stimmen 1 Fl. 48 Kr.

Entsprechen durch Kürze und Einfachheit dem vorgesetzten Zwecke zum Gebrauch bei der Abendmahlfeier. Die beigefügte Orgelstimme enthält nur die Noten der Singstimmen und ist deshalb einem festen Chor entbehrlich.

Für die Orgel.

C. Karow, 460 Choral-Melodien, vierstimmig, für die Orgel. Dorpat, C. J. Karow.

Wird besprochen.

Theoretische Werke.

C. Bienaimé, 50 Uebungsstücke über Harmonielehre. Cöln, Eck u. Lefebre. 4 Thlr.

Wird besprochen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

L. Schindelmeißer, Op. 14. Sechs Charakterstücke in Liederform. Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

Ein mit Leichtigkeit gestaltendes Talent ist dem Componisten bereits zuerkannt worden. Dasselbe zeigt sich mehr oder weniger auch in diesen Stücken. Da die erfindende Kraft indeß ihm nicht die Wage hält, so vermögen sie nicht die wünschenswerthe Wirkung hervorzubringen. Oft bleibt es nur beim Anlauf, oft kommt es gar nicht so weit. Auffällig ist der Quintenfortschritt S. 13, Tact 16—17, eben so das unorthographische f S. 14, T. 13. Die Ueberschriften lauten: „Lied, Barcarole, Wiegenlied, Sehnsucht, die wilde Jagd, Kirmeßlied".

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue





Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** — Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. — **№ 42.** — Den 23. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Königsberg.

April 1848.

Im Gegensatze zu den sich überstürzenden, reichen Weltbegebenheiten ist unser musikalisches Leben in den letzten Monaten ein kaltes und armes gewesen. Keine erste Sängerin, kein großer Virtuos haben uns auf der Durchreise entzückt, und die allgemeine Stille wurde nur durch zwei neue Opern, „Salvator Rosa" von unserem Musikdirector Sobolewsky, und „Martha" von Flotow, unterbrochen. Denn das Inscenesetzen der Musketiere der Königin und des Feensee's, welche Opern bereits ihre Epoche in Deutschland überlebt haben, kann nur etwas Verspätetes genannt werden. Salvator Rosa wurde drei Mal aufgeführt und hat im Ganzen einen succès d'estime gehabt. Bei unbestreitbaren Schönheiten fehlt dem Werke jene Leichtigkeit und Anmuth der Erfindung, jenes hinreißende Feuer der Leidenschaft, welches allein die Menge bezwingt. — Martha sprach ihrer lieblichen Melodien wegen allgemein an; *Tiefe* wurde darin weder gesucht noch gefunden.

„Prinz Eugen" und „die Braut vom Kynast" schweben für uns noch in weiter Ferne, und das Urtheil des gesammten Deutschland wird sich über ihren Werth vereinigt haben, ehe wir sie anders als im Clavierauszuge kennen lernen. Was uns fehlt, ist *das Zusammenwirken* aller musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten, *das Streben*, sich mit *dem werthvollen Neuen* schnell bekannt zu machen, und *Meisterwerke* in vollendeter Form auszuführen. Nur ein halbes Jahr müßte ein Mann, wie Mendelssohn es war, alle musikalisch Gebildeten um sich schaaren und ihnen zeigen, wie durch beharrliches Ueben der kleinsten Partie *Jeder* ein Künstler sein kann und Theil hat an dem Ganzen, das wie ein organisches Gebilde der Natur frei und ruhig vor uns ersteht in seiner Schönheit. — Leider sind wir von solchem Zustande weit entfernt; die verschiedenen Singvereine und Akademien bekämpfen und beneiden sich öffentlich und im Geheimen, und es ist etwas ganz Gewöhnliches, daß große musikalische Werke nach zwei Proben eines aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten und nicht mit einander eingespielten Orchesters aufgeführt werden. Der musikalisch Gebildete ist darum in steter Angst, an dieser oder jener Klippe werde das Ganze scheitern, und von dem freudigen Gefühl, das Schöne und Erhabene ruhig auf sich einwirken zu lassen, bleiben wir fürs Erste noch frei. — Die musikalische Akademie hat vor allen anderen Vereinen den Vorzug eines starken und gut geübten Chores von schönen Männer- und Frauenstimmen; ihr gewöhnliches Orchester ist jedoch, milde bezeichnet, weniger als mittelmäßig. Im Verein mit dem Theaterorchester ist es dem Dirigententalente und Eifer des Musikdir. Sobolewsky gelungen, einige recht erfreuliche Aufführungen zu Stande zu bringen, wie „Paulus" und „der Tod Jesu". —

Hoffen wir, daß jetzt, wo die Reform sich über alle Zustände und Bedürfnisse verbreitet, die schönste Blüthe des menschlichen Geistes, *die Kunst*, nicht allein ihren segensreichen Einfluß vermisse. Daß Neid,

Eifersucht und Lässigkeit der Musiktreibenden sich in Anerkennung, Förderung und Eifer verwandeln mögen. Dann wird die schöne, neue Zeit, welche auf die brausenden Wogen der Gegenwart folgt, und uns begeisterte Werke der Dichter und Sänger bringen muß, Künstler finden, sie würdig vorzuführen, und ein Publikum, sie dankbar zu genießen. —

A. R.

Der Canon „Non nobis Domine"
von Bird oder Mozart?

In Nr. 38 dieser Blätter werden von Herrn R. Schumann die englischen Musikjournale zur Beantwortung der Frage aufgefordert, ob der in dem 16ten Band der Mozart'schen Werke befindliche Canon von William Bird oder unserem Mozart sei? Bevor die Antwort von dort eintrifft, nehme ich mir die Freiheit, schon vorläufig darüber mitzutheilen, daß besagter Canon nicht von unserem unvergleichlichen Mozart ist, und daß dieses recht hübsche Kunstwerk dem herrlichen Meister, wie so manches Andere, was dessen Verehrer frommgläubig für sein Eigenthum hielten und bis heute noch dafür anerkennen, fälschlich untergeschoben wurde, denn der Canon war schon eine Reihe von Jahren vor Mozart's Geburt in Deutschland und in dem Ausland mehrere Male gedruckt. Zuerst findet er sich Note für Note in J. Mattheson's vollkommenem Kapellmeister (Hamburg, 1739) Seite 409. Mattheson handelt an dieser Stelle über die Lehre der Canons („Kreisfugen", wie er sie nennt), und sagt daselbst: „Ein recht schönes Muster mit drei verschiedenen Stimmen, da die zweite, als der Alt, in hypodiatissaron, in der unterliegenden Quart des Haupt-Tons, die dritte aber, als der Tenor, in hypodiapason, in der Unter-Octav desselben anhebt, finde ich bei einem Engländischen Verfasser, William Bird, welcher Baccalaureus Musices gewesen ist. Es hat sich die Großbritannische Nation mit dergleichen Kunststücken von jeher sonderlich hervorgethan. Die Arbeit des besagten Bird ist mehr als 200 Jahr alt und kömmt mir doch, in ihrer Art, so unverbesserlich vor, daß zu glauben stehet, es würde manchem Setzer schwer fallen, dergleichen heutiges Tages mit so gutem Glück, absonderlich aber mit so guter Melodie zu verfertigen." Hierauf folgt nun der Canon selbst, doch nicht aus G-, sondern aus F-Dur. [Das zweite Mal wurde er in Mitzlers musikalische Bibliothek (Leipzig, 1747) 3ter Band, V. Tafel der Notenb. aufgenommen. In Holland erschien er gleichzeitig, jedoch unter — Palestrina's (?) Namen!]

Somit dürfte genügend dargethan sein, daß unser Mozart diesen Canon nicht gesetzt, aber wahrscheinlich bei seiner Anwesenheit in England im Jahr 1764 — da er sich zu dieser Zeit mit der Lehre des doppelten Contrapunktes und der Fuge eifrigst beschäftigte — abgeschrieben hat.

Ob aber W. Bird der Componist dieses Canons ist, haben ältere und neuere englische Geschichtsforscher nicht bewiesen. Daher bleibt einem Rimbauld in London noch immer Stoff zu fernerer Untersuchung, und ich vereinige meine Bitte mit der des Hrn. R. Schumann, Nachforschungen über den Tonsetzer anzustellen.

Als weitere Curiosa die Notizen, daß 1) nach Cramer's musikalischem Magazin (Hamburg, 1783) Seite 580 der fragliche Canon, der „Anno 1216 von W. Bird componirt wurde", über der Thüre des Musiksaales in Oxford angeschrieben steht, und 2) der große Händel denselben so lieb gewonnen hatte, daß er dessen Hauptmotiv (die ersten sechs Tacte) in seinen Messias aufnahm, wie sich durch Gegenüberstellung der Tonfolgen deutlich ergiebt.

W. Bird.

Non no - bis Do - mi - ne, non no - - bis

Händel.

Denn Gott der Herr regie - ret all - mäch - tig

C. F. Becker.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Thalberg** spielte in Wien, natürlich auch zur Uniformirung unbemittelter Nationalgardisten, denn dort giebt's fast gar keine anderen Concerte, als zu milden Zwecken.

Frl. **Tuczek** singt als Gast im Nationaltheater an der Wien in Wien.

Musikfeste, Aufführungen. In **Dresden** gab am 2ten Mai die Dreyßig'sche Singakademie unter Mitwirkung der königlichen Kapelle zum Besten der Lausitzer Weber „die Jahreszeiten" von J. Haydn, worüber im das. Journal es heißt: Die Ausführung des prächtigen Meisterwerks, welches nicht auf oratorisch-kirchlicher Basis gegründet ist, sondern auf einem Cultus der Gefühle, der Zustände, des Geistes, der alle Menschen gemeinsam umfaßt und tief berührt, war vortrefflich: und zwar schon um deswillen, weil es, so viel ich weiß, die erste selbständig veranstaltete Concertleistung der Sing-

akademie war, und noch dazu höchst dankenswerth für einen Zweck, der allen Wohldenkenden am Herzen liegt. Die Wiederholungen solches öffentlichen Auftretens werden nicht blos für das Publikum manchen musikalischen Genuß, sondern auch für die Singakademie eine sehr fördernde Anregung zur eifrigen Fortbildung zur Folge haben. Nur ein öffentliches Wirken kann künstlerische Vereine vorwärts treiben; Lust und Leistungen steigern sich mit den Anforderungen. Die Aufführung, unter der geschickten Leitung des Hrn. Musikdirectors Schneider, litt an einiger Unruhe, an einiger Hast, und es mag durchaus an dem bedeutenden Treiben unserer Zeitumstände liegen, daß sowohl für die Ausführung, als für den Genuß solchen Werkes die nöthige Sammlung und Ruhe fehlt.

Auszeichnungen, Beförderungen. E. Parish-Alvars ist zum k. k. Kammer-Virtuosen ernannt worden.

Vermischtes.

Aus **Sondershausen** schreibt man uns: Am 8ten April wurde hierselbst gegeben: „Barbarossa oder die Himmelfahrtsnacht im Kyffhäuser", romantische Oper in vier Acten, von Carl Hoffmann, Musik von Gottfried **Herrmann**, ersterer Mitglied der Sondershäuser-Hofkapelle, letzterer Kapellmeister derselben. — Herrmann, durch seine früheren Compositionen schon rühmlichst bekannt, tritt als Operncomponist zum ersten Mal hervor, und wir wünschen ihm Glück zu einem solchen Debüt. Die Oper, durchgängig mit frischem Humor gewürzt, hat im vollsten Sinne des Wortes Furore gemacht, das übervolle Haus spendete dem Componisten, wie dem Dichter reichlichen Beifall, und beide wurden am Schlusse stürmisch gerufen. Hoffmann hat den so interessanten vaterländischen Stoff mit viel Geschicklichkeit bearbeitet; Herrmann's Musik entspricht allen Anforderungen der Jetztzeit, und wollte man einzelne Nummern herausheben, so wären namentlich die Ouvertüre, erstes Finale, Anfangs-Duett des zweiten Actes, Einleitung, Romanze und Finale des dritten Actes nicht geringer als wahre Meisterstücke zu bezeichnen. Die Oper kann jedenfalls für beide ein sehr glücklicher Wurf genannt werden, und wir zweifeln nicht, daß sie sich über die besseren Bühnen Deutschlands Bahn brechen wird.

L. S.

Im Lectionscatalog der Universität **Breslau**, welche am 1sten Mai ihre Vorlesungen wieder begonnen, ist die Musik vertreten durch: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges im 18ten Jahrhunderte, drei Mal wöchentlich, und vierstimmige Gesangsübungen, zwei Mal wöchentlich, Uebungen classischer Musikwerke in einzelnen Stimmen, zwei Mal wöchentlich, vom Musikdir. Mosevius; ferner durch Harmonielehre, drei Mal wöchentlich, und Orgelspiel, zwei Mal wöchentlich, vom Dr. Baumgart. Auf der Universität **Gießen**, die am 8ten Mai wieder geöffnet wurde, unterrichtet Musikdir. Hofmann in der Harmonielehre, dem Gesang, und auf mehreren Instrumenten.

Die Opernberichte vom Haymarket-Theater in London rühmen durchgängig eine Signora **Cruvelli** als einen Stern erster Größe, doch erst jetzt erfahren wir, daß die gepriesene Italienerin eine gute Deutsche ist. Die deutsche Londoner Zeitung sagt von ihr: Der Ruf, welcher der Signora Cruvelli vorangegangen war, hat sich im Allgemeinen bewährt. Diese junge Dame soll eine Deutsche von Geburt sein, und ihre Landsleute werden unter dem stolzen volltönenden „Cruvelli" schwerlich den bescheiden-deutschen spießbürgerlichen Namen „Crüwell" vermuthen. Wie dem aber auch sei, die Sängerin birgt eine bedeutende Zukunft in sich, und Deutschland wird dereinst Grund haben, stolz auf sie zu sein. Sie machte ihre Studien am Conservatoire unter den berühmtesten Maestros. Nachdem sie ihre musikalische Erziehung vollendet, debütirte sie, und zwar erst vor einigen Monaten, in Italien, und erregte von Anfang an große Sensation. Das Gerücht von ihrem Erfolge verbreitete sich sehr rasch, und einige der berühmtesten Impressarios Europas bemühten sich, sie zu gewinnen. Signora Cruvelli nahm indessen vorläufig nur zwei Engagements an — das erste an dem Theater La Fenice in Venedig, und das zweite, nachdem sie daselbst ihren Cyclus von Rollen vollendet hatte, an der königlichen Bühne in London. — Signora Cruvelli ist achtzehn Jahr alt, schlank und hübsch, besitzt eine sehr ansprechende, starke und volle Sopranstimme.

Tichatschek bleibt unter allen Verhältnissen, unter allen Stürmen der Zeit der erklärte Liebling der Hamburger; er ist doch schon oft dort gewesen, und doch sang er am 8ten Mai bereits die siebente Gastrolle (in Halevy's Jüdin) bei vollem Hause. Schleswig-Holstein liegt doch sehr nahe, Hamburg selbst baut am ersten Schiffe der deutschen Flotte, die Parlamentswahlen lassen dort alle Parteikämpfe los, und doch hat man Tausende von Ohren für Tichatschek's Tenor.

Benedict's Kreuzfahrer machen in **Stuttgart** volle Häuser, dagegen gefüllt Auber's Fiorella weniger; andere Städte wollen die Theater schließen.

Ein neuer Paganini steht auf; man schreibt über ihn aus Frankfurt a.M. vom 7ten Mai: Hr. Riegolewski, Abgeordneter des Posener Polencomité's, gab vor einigen Tagen seinen Freunden eine höchst angenehme Soirée, welcher unter Anderen einige Mitglieder des Fünfziger-Ausschusses und der berühmte Violinspieler Apollinary **Kontski**, Schüler Paganini's, beiwohnten. Dem einstimmigen Wunsche der Gesellschaft entsprechend, trug dieser junge, unvergleichliche Künstler, den wir bereits in Frankreich öfters zu bewundern Gelegenheit hatten, mehrere seiner neuesten Compositionen vor. Hr. Kontski bewies sich uns von Neuem als den würdigen Zögling, ja mehr, als den Rival seines unsterblichen Lehrers. Kraft, Eleganz, Reinheit, Vortrag, Originalität, alle diese Vorzüge des Genies besitzt Hr. Kontski im höchsten Grade. Eine reiche, überströmende Phantasie bildete diesen seltenen

Künstler zum Schöpfer, und durch einen bezaubernden, hinreißenden Ausdruck seiner Gefühle macht er aus seinem Instrument ein lebendes, leidenschaftliches, sympathetisches Wesen ꝛc.

Madame **Viardot-Garcia** wird den Mai in Wien zubringen; ob singend oder schweigend, weiß man nicht.

Donizetti hat gerade 75 Opern geschrieben; die letzte, in seinem Nachlasse aufzusuchende: „le duc d'Albe", ist noch nirgends aufgeführt.

Zum Besten der Hinterbliebenen der Bürger und Soldaten, welche in Berlin am 18ten und 19ten März fielen, zugleich von der Ansicht ausgehend, daß bei den gegenwärtigen Verhältnissen die Kunst für ihre wahren Jünger das sicherste Asyl sei, veranstalteten die Musikdirectoren **Ritter** und **Mühling** im vorigen Monat eine Musikaufführung in der Ulrichskirche in Magdeburg. Phantasie u. Fuge für die Orgel zu 4 Händ. von Mozart und Toccato von Bach machten vorzüglich Eindruck.

Das Verzeichniß der sich in Wien befindenden **Instrumentenmacher** dürfte Manchem interessant oder nützlich sein, weshalb wir es in Kürze aus der Wiener Musik-Zeitung entnehmen. a) Streichinstrumentenmacher sind: David Bittner, Johann Bott, M. Brandstätter, Franz Charwath, Bernhard Enzensberger, Franz Feilnreiter, Anton Fischer, Ferdinand Hell, Anton Kiendl, Gabriel Lemböck, Nikolaus Ries, Wilhelm Rupprecht, Franz Schmid und S. Wanek, Joh. Stauffer, Bernhard Stoß, Martin Stoß sel. Wittwe. b) Pianoforte- und Orgelbauer sind: Anton Amberg, Johann Ast, Wilh. Bachmann, Carl Balaschovits, Ignaz Bösendorfer, Carl Bowiz, Jacob Czapka, Anton Eichel, Caspar Friedler, Felix Groß, Isidor Hafner, Franz Hartl, Heitzmann und J. Marschick, Carl Henschker, Carl Heringlacke, Eduard Hofmann, Friedrich Hora, Jos. Ant. Knam, Dominik Knierer, Stephan Komary, Heinrich Krämer, J. Krämer sen., Aug. Lewandoski, Georg Lichtenauer, Carl Lohner, Caspar Lorenz, Franz Marschick, Ignaz Maschl und Sohn, Georg Mauder, Samuel Meißner, Franz Nemetzki, Joseph Neubauer, Johann Paridon, Anton Pelikan, Johann Pottje, Joseph Pronnberger, Franz Rausch, Franz Reiterer, Jg. Reythmeyer, Jos. Franz Ries, Johann Rober, Peter Rosenberger, Johann Schäfer, Leopold Schnabel, Joseph Schneider, Maximilian Schott, Anton Schrünpf, J. Schrünpf, Joseph Schrünpf sen., J. M. Schweighofer, Johann Seidler, Seuffert Sohn, Leopold Siegmund, Joseph Simon, Carl Stein, Ignaz Stelzel, J. B. Streicher, B. Swosil, Anton Tomascheck, Joseph Wanek, Joseph Weber, Jakob Weiß, Sebastian Windhofer, Friedrich Wolff, Joseph Wopoterni, Leopold Zauner. c) Mund-, Hand- und Physharmonikamacher sind: Johann Bauer, Jakob Deutschmann, Heinrich Klein, Joseph Forstner, Ferdinand Fuchs, Ignaz Gratz, Viet. Jacob Poschinger, Eduard Schuenböck, Johann Semrad, Philipp Stangl, Christian Steinkelner, Wilhelm Thie. d) Holz-Blasinstrumentenmacher sind: Melchior Harrach, Ferdinand Hell, Balthasar Kapeller, Stephan Koch, Anton Rechwalsky, August Rorarius, Martin Schemel, Johann Stehle, Joseph Uhlmann, Johann Ziegler. e) Metall-Blasinstrumentenmacher sind: August Beyde, Ferdinand Beide, Franz Bock, Michael Eineder, Ferdinand Hell, Anton Kerner, Anton Johann Kleps, Thomas Nemetschak, Franz Ollitsch, Joseph Felix Riedl's Wittwe, August Heinrich Rott, Ignaz Stowasser, Leopold Uhlmann. — Wenn auch durch die Vervollkommnung des Pianofortebaues in anderen Ländern Wien lange nicht mehr das Monopol der Flügellieferung hat, so ist doch, wie wir in einem früheren Bande mittheilten, die jährliche Anfertigung dort eine riesige. Nach ihm möchte wohl aber Sachsen und darin unser Leipzig die erste Stelle einnehmen, denn es ist bekannt, daß unsere größeren Fabriken nicht nur Deutschland nach allen Richtungen mit Instrumenten versorgen, sondern auch nach Rußland, Dänemark, Schweden, und nach Amerika und Australien Geschäfte machen. Nach Bose's Handbuch werden in Sachsen jetzt jährlich mindestens 1600 Fortepianos in Tafel- und Flügelform in einem Gesammtwerthe von ungefähr 240,000 Thalern gebaut, und dabei etwa 350 Gehülfen beschäftigt, welche gegen 100,000 Thaler Arbeitslohn verdienen. Hiervon kommen auf Leipzig allein jährlich ungefähr 1000 Instrumente im Werthe von mindestens 170,000 bis 180,000 Thalern, bei 210 Gehülfen. Es werden solche vortreffliche Tasteninstrumente gebaut, daß manche den Preis von 500 Thalern und mehr haben. Ein bedeutender Theil findet in Amerika u. s. w. Käufer. Es bestehen überhaupt in Sachsen etwa 20 Pianoforte-Fabriken; zu den berühmten gehören in Leipzig: Breitkopf und Härtel *, Hartmann, Ziegler *, Bretschneider, Winkler und Haupt *, Rößling *, Irmler, sen. und jun., Schöne, Tröndlin, ꝛc.; in Dresden: Rosenkranz *, Pleyl *, Rade, Richter, Heustreu und Röhler *, Lasius; in Chemnitz: R. Oschatz *; in Plauen: Vogel. —

Anmerk. Die Besternten haben die goldene oder silberne Preismedaille. F.

Notiz. Die Pianofortefabrik der Herren **Winkler und Haupt** in Leipzig hat sich in letzterer Zeit ausschließlich mit dem Anfertigen aufrecht stehender Pianos beschäftigt. Die Instrumente lassen in der Ausführung nichts Wesentliches zu wünschen übrig, und ich habe in der letzteren Zeit einzelne gelungene Exemplare gesehen, die an Solidität der Mechanik, an Tonfülle und Behandlungsweise den besten Instrumenten der Neuzeit gleichstehen. Mit Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit, die Fabrik dem musikliebenden Publikum zu empfehlen. **A. Riccius.**

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 43. Den 27. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Cornelius Gurlitt, Op. 4. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. — Schuberth u. Comp., Hamburg u. Leipzig. Pr. 2 Thlr.

Die vorliegende Sonate stellt sich selbstständig und ziemlich fix und fertig hin, — ein Lob, das um so bedeutungsvoller ist, als man nach dem heutigen Weltlaufe ein Opus 4 nur zu den „Anfängen" zu zählen sich gewöhnt hat, deren Componisten nicht selten die fünffache Zahl schreiben bis zu ihrer Entpuppung, und dann oft genug noch mit verkrüppelten Flügeln aus ihrer Hülle sich herausarbeiten. Ob Hr. Gurlitt seine übrigen Entpuppungs-Anstrengungen, zu denen wir das bereits früher angezeigte Op. 3 mit Recht zählen, privatim abgemacht hat, oder ob ihm Mutter Natur einen so kräftigen Künstlergeist verliehen, daß er die beengende Hülle fast mit Einem Male von sich zu streifen vermochte? — wir lassen es dahingestellt, zufrieden mit dem Resultate, und wünschen aufrichtig, daß es seiner Muse vergönnt sein möge, im Sonnenschein und auf blumigen Gefilden sich fürder zu entfalten. —

Hermann Behrens, Op. 6. Premier Trio brillant, pour le Piano, Violon e Violoncello. — **Schuberth u. Comp., Hamburg u. Leipzig. Pr. 2 Thlr**

„Der Componist gehört zu den begabteren der jüngeren Künstlerschaft". Dieser Ausspruch, mit dem wir unsere Anzeige des Opus 5 begannen, findet auch in dem vorliegenden sechsten, jedoch vor jener Sonate geschriebenen Werke seine Bestätigung. Da wir beide Compositionen kurz nach einander kennen lernten, so liegt es um so näher, sie vergleichend an uns vorübergehen zu lassen. In Opus 5 ist die Behandlung des Aeußeren freier und geübter, als in Op. 6, wo sich hier und da ein Mangel an Gewandtheit, z. B. in Beschäftigung der linken Hand, zeigt; das Gepräge der Melodien ist in der Sonate entschiedener und eigenthümlicher, als in dem Trio. Dagegen behauptet das letztere in der Bewahrung des Charakters im Ganzen vor jener den Vorzug. Während die einzelnen Sätze der Sonate als zu einander in einem gewissen Widerspruche stehend bezeichnet werden mußten, herrscht in Opus 6 von der ersten bis zur letzten Seite nur Ein Charakter: jener ruhige, beschaulich unterhaltende, von moderner Sentimentalität und Hypochondrie eben so weit entfernt liegende, als von ernsterer, tieferer Erregung des Gemüthes. Wir lassen dieser Gattung Tonstücke um so lieber ihr Recht, als eine gewisse innere Gründlichkeit ihnen allerdings wesentlich, und der Componist aus ihnen heraus zu wahrhaft poetischen Schaffen sich wohl zu entwickeln vermag. — Das Trio ist nicht eigentlich brillant zu nennen, wiewohl der Componist ihm diese Bezeichnung gegeben; wir halten weden das Eine noch das Andere für ein Unglück. —

Clara Schumann (geb. Wieck), Op. 17. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr.

Unter den neueren Erscheinungen in dieser Musikgattung gebührt diesem Trio eine Stelle in der vordersten Reihe. Dieses Lob ist allerdings ein relatives, und könnte im Hinblick auf das viele Mittelmäßige, was trotz des besten Willens der Componisten zu Tage gefördert worden, als ein zweifelhaftes angesehen werden; es bedarf daher, um den Leser über unsere Meinung in's Klare zu setzen, einer näheren Bezeichnung seiner negativen und positiven Eigenschaften. Die beharrlich und entschieden ausgesprochene Richtung ist eine durchaus edle und ächt künstlerische. Die Erfindung ist selbständig, wenn gleich nicht originell. Wo der Hörer an andere Meister erinnert wird, ist es nicht das Formell-Nachgebildete, was jene Erinnerung weckt, sondern ein in der Weise jener Meister Gedachtes; die Wirkung davon kann also nur eine wohlthuende sein. Frei von Sucht nach Originalität, von Effecthascherei, von allem Ueberflüßigen, zeugt die innere Arbeit, wie die äußere Gestaltung von geschickter und fester Hand, von einem geübten und freien Blick. Die Behandlung der Instrumente endlich ist natürlich und angemessen; nur in der Clavierstimme hätten wir, ähnlichen Laien im Clavierspiel wie uns zu Gefallen, einige häklige Arpeggiaturen anders gewünscht.

1716.

J. van Boom, Op. 14. Erstes grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. — Stockholm, Hirsch. Pr. 3½ Thlr.

Ch. von Beriot, Op. 59. Erstes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. — Mainz, Schott's Söhne. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

B. Molique, Op. 33. Drittes concertirendes Duett für Pianoforte und Violine. — Hamburg, Schuberth. Pr. 2⅔ Thlr.

Die Phantasien sind verschwunden, Etüden im Abnehmen, Tarantellen, Polkas in Mißkredit, — Alles schreibt jetzt Trios, Sonaten, Symphonien. Dagegen ließe sich gar nichts einwenden, wenn nur der Inhalt auch der Form und besonders dem Umfange entspräche. In diesen Kunstformen ist nun einmal so viel geleistet worden, daß man unwillkührlich einen höheren Maaßstab anlegt; möge die Kritik dahin wirken, daß das Unlautere vom Guten geschieden und aus der Liste der usurpirten Namen gestrichen werde.

Dem ersten obengenannten Verfasser begegnen wir zum ersten Male. Die Kunst scheint in Stockholm in geringem Verkehr mit dem musikalischeren Theile Europas zu stehen, so wenig Einfluß ist hier ersichtlich; dem schon bejahrteren Verfasser würde es schwer werden, den betretenen Weg zu verlassen, daher nehmen wir das Gebotene wie es eben ist, und lassen dem guten Willen Gerechtigkeit widerfahren. Durchgängig lobenswerth ist das emsige Streben nach Melodie, wenn gleich die Erfindung durch Aengstlichkeit und merkliche Unbeholfenheit in der Modulation beeinträchtigt ist, auch sucht der Verfasser die Instrumente möglichst selbständig zu behandeln, was freilich nicht recht gelingen will. Man sieht aber den redlichen, guten Willen, und somit ziehe er seines Weges in Frieden.

Nicht so mit Beriot. Dieser hat früher zu der eleganten Literatur einige recht geschmackvolle Beiträge geliefert; seinen letzten Werken nach nahmen wir das Trio mit einigem Mißtrauen zur Hand, fanden uns aber dennoch getäuscht. Die Construction ist so eigenthümlich, daß wir es uns nicht versagen können, den ersten Satz flüchtig zu skizziren. — Dieser beginnt mit dem Fugenthema der Mozart'schen Symphonie (in C), Pianoforte und Violine unisono, während das Violoncell pizzicato herumspringt. Nachdem mittelst diverser Wiederholungen und fünf Schlüssen in D zwei Seiten glücklich gefüllt sind, kommen vier Tacte in B, wiederholt, übermäßiger Sextenaccord nach A, desgleichen nach E, zweites Thema, — nämlich das durch einige Dutzend Variationen bekannte aus dem Piraten — durch Redensarten verlängert und vom Violoncell wiederholt, wozu die Violine zu galoppiren anhebt und das Pianoforte mit fortreißt, worauf der erste Satz mit markerschütterndem Tremolando und einigen Tonleitern schließt. Nach zweimal vier Tacten mit Wiederholungen kommt der zweite Theil, das heißt: der erste Note für Note, wenn auch anfangs anders vertheilt, die fünf Schlüsse getreulich beibehalten, so wie die B-Dur Oase; ein übermäßiger Sextenaccord geht bedauerlicher Weise verloren, da wir durch den ersten schon auf der Dominante ankommen. Nun das Piratenthema mit Zubehör nach D transponirt, Galoppade, Tremolando und Tonleitern come sopra — Schluß. Das Andante besteht aus bekannten Redensarten. Im Finale herrscht gleiche Oekonomie wie im ersten Satze, nur daß die Motive weniger eklatante Reminiscenzen enthalten. Das Violoncell ist, wahrscheinlich der Gemeinnützigkeit wegen, entbehrlich, die übergedruckte Violoncellpartie kann der Pianofortespieler, so weit sie wesentlich ist, mit übernehmen. (Kleine Noten wären zweckmäßig gewesen.) In der Stimmenführung herrscht eine solche Verworrenheit, daß die drei Instrumente einander alle Augenblicke auf die Füße treten. Als Beispiel seltener Nachlässigkeit und Geschmacklosigkeit folgende vier Tacte, die viermal vorkommen:



und solch' ein Machwerk entblödet sich der Verfasser nicht als Trio zu veröffentlichen. Wann werden die Verleger aufhören mit Namen zu handeln, anstatt Werke drucken zu lassen!

Das Duett von Molique ist, wie sich erwarten ließ, sehr sorgsam gearbeitet und wird unter geübten Spielern Freunde gewinnen. Es eignet sich wegen seines düstern Charakters und sehr breiter Anlage nicht zum öffentlichen Vortrage, muß überdies öfter gehört werden, soll man sich damit befreunden. Der Mittelsatz befriedigt uns wegen Mangel an Gesang am wenigsten. Die Violine ist vorzugsweise bedacht, die Pianofortestimme verräth den Nichtclavierspieler.

Die Ausstattung obiger drei Stücke ist gut, einige Druckfehler sind leicht zu verbessern.

E. K.

Erwiderung,

die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Hrn. F. Hinrichs betreffend.*)

Von

Franz Brendel.

„Spät kommst du," sagte ich mir, als ich des längst erwarteten Artikels in der Allg. musik. Zeitg. ansichtig ward, „aber du kommst." Jenes Blatt war von Anfang an, ich weiß nicht durch wessen Schuld, in eine schiefe Stellung zur Tonkünstler-Versammlung gekommen, und da es in der Regel schwer ist, von einem lang genährten Irrthum, in den man sich einmal verstrickt hat, zu lassen, so war zu erwarten, daß die Freunde desselben und seiner Richtung versuchen würden, diese gegnerische Haltung, statt aufzugeben, nur noch mehr zu befestigen. Ich hatte indeß bei dem erwähnten Artikel die angenehme Ueberraschung, daß mein Wunsch, den ich schon vorher in den „Fragen der Zeit" Nr. 1, zu erkennen gab, der Wunsch nach gegnerischem Aussprechen der Ansichten, wo Verschiedenheit derselben wirklich vorhanden ist, statt des bisherigen Verdeckens und Bemäntelns, schneller erfüllt sich zeigte, als ich erwarten konnte. Es ist natürlich jetzt nicht meine Meinung, eine Polemik zwischen diesen Bl. und der Allg. musik. Ztg. zu eröffnen, eben so wenig, als ich beim Aussprechen des erwähnten Wunsches eine solche speciell im Sinne hatte; ich sprach von den Bewegungen auf musikalischem Gebiet im Allgemeinen; aber ich bin es zufrieden, wenn die Tonkünstler-Versammlung zunächst eine Veranlassung zu gegnerischem Austausch der Ansichten in diesen beiden Organen darbietet.

Ich werde in dem Nachfolgenden eine berichtigende Widerlegung jenes Artikels des Hrn. F. Hinrichs geben, und weise den Hrn. Verf. desselben keineswegs ab mit der Bemerkung, die Einer meiner Freunde machte, als er bei mir jene Kritik las, daß es, nachdem die Gebäude fertig hingestellt, eben keine große Kunst sei, etwaige Mängel herauszuklauben; ich werde näher eingehen. Möge indeß der Hr. Vf. nicht glauben, daß mich seine Polemik besonders in Bewegung setzt; schon darum nicht, weil er selbst mit richtigem Tact mich ausgeschlossen, die Angelegenheit nur als eine allgemeine, von dem Urheber getrennte, betrachtet hat. Ich spreche allein, weil es mir am nächsten liegt zu antworten, und habe nicht die Absicht, etwaigen Erörterungen von anderer Seite hindernd in den Weg zu treten. Den geneigten Leser bitte ich, etwas ausführlicher sein zu dürfen. Es ist nothwendig, daß etwas genauer untersucht werde, wie sehr durch ein beinahe absichtliches Verkennen die ganze Angelegenheit entstellt worden ist, und wie wohlfeilen Kaufes in vielen Fällen der Tadel von meinem geehrten Gegner gewonnen wurde. Ich trete dabei durchaus nicht als einseitiger Vertheidiger auf, dem es ausschließlich nur darum zu thun ist, auf Kosten der Wahrheit seine Sache zu halten; im Gegentheil, ich stimme Hrn. H. in den seltenen Fällen, wo er wirklich Recht hat, sehr gern bei. Schon früher, gegen Hrn. Schäffer, bemerkte ich, daß ich stets das höhere Interesse an der Wahrheit voraussetze, daß es nur in solchen Fällen die Mühe lohnt, überhaupt zu sprechen. Aus einem verwandten Grunde lasse ich die

---

*) Vergl. Nr. 34 dies. Bl. und Nr. 15 der Allg. musik. Zeitung.

überraschende Bitterkeit, den Mangel alles Wohlwollens in dem fraglichen Artikel auf sich beruhen; ich halte mich lediglich an die Sache, und es kümmert mich nicht, was beiher läuft. Fühlt sich Jemand durch seine gesammte Anschauungsweise gedrängt, die Dinge nur von der Kehrseite anzusehen, und in Folge davon nicht freundlich mahnend, sondern verletzend aufzutreten, so muß man auch die relative Berechtigung solcher Individualität anerkennen. Erwächst daraus für die Sache kein großer Gewinn, weil die Auffassung dann eine zu unrichtige, die Verkennung eine zu colossale ist, so kann aus der Berichtigung für den Unparteiischen hier und da doch eine Anregung hervorgehen, und das Ganze gewährt den Spaß, ausnahmweise einmal anzuschauen, wie sich das Gemälde in durchaus falscher Beleuchtug darstellt.

Zunächst sei desjenigen gedacht, worin ich mit Hrn. H. übereinstimme. Hierhin rechne ich insbesondere die allgemeinen Bemerkungen über den Zustand unserer Tonkunst, zu denen ihn der Gang der Darstellung Gelegenheit giebt. Hier ist Beherzigenswerthes gesagt. Meine Zustimmung hat, was er über die Stellung der Kunst zu Staate beibringt, er hat in der Hauptsache Recht mit seiner Ansicht über den noch unentwickelten Zustand des musikalischen Bewußtseins unserer Tage, und daß die Entscheidung von Principienfragen noch nicht hinreichend vorbereitet ist, wenn schon eine Hinarbeitung auf eine endliche Lösung damit nicht ausgeschlossen ist, und ein Streben nach solchem Ziel nicht so schroff und inhuman, wie es hier geschehen, beseitigt werden darf.

Schon der Einschränkung indeß bedarf seine Bemerkung, daß wir keine musikalischen Parteien haben. Ich wage zwar durchaus nicht in Abrede zu stellen, daß Coterien zur Zeit noch der höheren Parteibildung hindernd in den Weg treten. Wir haben der Fälle viele, wo Streitigkeiten entstanden, weil Persönlichkeiten störend einwirkten, nicht weil Verschiedenheit des Princips von Haus aus bestimmend war, Fälle, wo eine tüchtige Kraft unbewußt sich gebrauchen läßt, weil sie bösen Einflüsterungen Gehör gab, und an das alte Sprüchelchen: audiatur et altera pars, zuvor nicht dachte, Fälle demnach, wo nicht aufgeklärt, sondern getrübt, und ein klarer Gestaltungsproceß verhindert wird. Gar Viele aber, insbesondere der jüngeren Künstler und Musikfreunde, sind vertraut mit der Verschiedenheit der gegenwärtigen Richtungen, wissen sehr wohl, was bei der Frage nach Fortschritt hauptsächlich zur Sprache kommt, und es bedarf nur noch weniger Schritte, um bis zur wirklichen Partei gelangen zu können. Hätte der Hr. Vf. gesagt, daß wir keine organisirten Parteien haben, so würde ich ihm beipflichten. Die Keime aber für wirkliche Parteiung ohne weiteres nur unter die Kategorie der Coterie zu stellen, ist Ungerechtigkeit. Ungerechtigkeit ist es überhaupt, von der Musik schon zu verlangen, was sogar auf politischem Gebiet erst jetzt zu bilden sich beginnt.

Treten wir der Sache näher. Ein Hauptargument des Hrn. H. ist, daß die Resultate unserer Versammlung nicht im Verhältniß zu den aufgewendeten Mitteln gestanden haben, und unbefriedigend gewesen sind. Dieser Umstand ist es hauptsächlich, welcher den unwiderstehlichen Reiz auf seine Lachmuskeln ausübt, von welchem er erzählt. Ich stimme in dieser Ansicht mit Hrn. H. überein, mit der Einschränkung jedoch, daß zunächst eine subjective Bedeutung der Versammlung für die einzelnen Mitglieder davon getrennt und anerkannt werde. Was aber die allgemeinen Resultate betrifft, so waren dieselben in der That weder für den Beobachter, noch auch für die objective Gestaltung der Kunstzustände befriedigend. Wenn ich dies in meinem Referat nicht aussprach, so lag der Grund dafür allein darin, daß ich dort überhaupt keine Kritik gegeben habe, und in meiner Stellung zum Ganzen nicht geben durfte. Ich hätte damit auch den Mitgliedern der Versammlung nichts Neues gesagt, denn Alle sind wohl derselben Ansicht gewesen. Ich wiederhole es, ich stimme in diesem Punkt ganz mit Hrn. H. überein, ohne indeß jenen unwiderstehligen Reiz auf die Lachmuskeln zu empfinden, schon aus dem einfachen Grunde, weil die Sitte in gebildeter Gesellschaft nicht gestattet, einem solchen Hange allzusehr nachzugeben. Ich überlasse dies meinem geehrten Gegner ganz allein; für uns wird sich überdies sogleich ergeben, wie diese Neigung zum Lächeln, bei Hrn. H. lediglich die Folge einiger selbstgebildeten, falschen Vorstellungen, und eines Contrastes zwischen Thatbestand und den Gesichtspunkten für die Beurtheilung ist, der ausschließlich von ihm erst hervorgerufen wurde. Wollte ich so inhuman sein, diese Consequenz, diese Neigung zum Lächeln zu theilen, so könnte sie nur jenes selbstgeschaffene Phantom des Hrn. H. treffen. Der Grundirrthum, das schreiende Mißverständniß liegt darin, von einem Unternehmen, welches mit dem bestimmtesten Bewußtsein nur als Einleitung und Vorbereitung bezeichnet wurde, Folgen zu erwarten, die nur nach langjährigen, fortgesetzten Bemühungen erwachsen können. Es war ausdrücklich ausgesprochen worden, daß nur ein Versuch gemacht werden solle, um, bei einem glücklichen Gelingen, den Grund zu legen für etwas Späteres. Gleich anfangs bemerkte ich, wenn Letzteres der Fall sei, jährliche Wiederholungen, oder scheine dies zu viel, in größeren Zwischenräumen wiederkehrende Versammlungen zu veranstalten; gleich anfangs waren

die Blicke auf Errichtung eines Tonkünstler-Vereins, als des wichtigsten Fundaments für alles Spätere, gerichtet, war dies formelle Resultat als die Hauptsache betrachtet worden. Wenn alles Das erreicht war, so konnte später auf diesem Grunde fortgebaut werden. Bei einem für die Betheiligten völlig neuen Unternehmen sogleich mit einem Sprung in den Mittelpunkt der Sache sich zu versetzen, war eine Unmöglichkeit; wir mußten befriedigt sein, wenn die Formen festgestellt, und die Einzelnen darin einige Uebung erlangt hatten. Hierzu kam, daß uns überhaupt zwei Vormittage gegeben waren, und es am ersten außerdem galt, uns erst persönlich kennen zu lernen! Will Hr. H. dies erwägen, so wird er meinen Unwillen entschuldigen, so wird er es gerechtfertigt finden, wenn ich seinen Tadel als auf durchaus unpraktische Forderungen gegründet, zurückweisen muß, wenn ich hier bei dem Gegensatz überspannter Forderungen auf der einen Seite, und dem, was die Verhältnisse gestatteten und möglicher Weise geleistet werden konnte, auf der anderen, daran erinnere, wie bei solcher Tactik das Beste herabgezogen, und als verwerflich dargestellt werden kann. Hr. H. führt den Musikern überall zu Gemüth, daß eigentlich doch gar nicht viel an ihnen ist, und bei diesen Voraussetzungen wagt er noch, so hohe Forderungen zu stellen? Mußte er nicht gerade bei seiner Ansicht, durch das, was geleistet worden ist, in günstiger Weise überrascht worden sein? Wirkliche, ins Leben eingreifende, fertige Resultate von der Einleitung und ersten Begründung unseres Unternehmens schon zu verlangen, und bei dem Mangel derselben als Gegner aufzutreten, ist mindestens eben so unrichtig, als wenn Jemand — noch vor einigen Monaten — die gesammte landständische Wirksamkeit der deutschen, constitutionellen Staaten aus demselben Grunde hätte verwerfen wollen. Seit einer langen Reihe von Jahren hat man hier schon gearbeitet, ohne zu augenblicklich sichtbaren, bedeutenden Ergebnissen zu gelangen. Ja, wenn Jemand hätte so frivol sein wollen, aus dem, was der herzzerreißendste Ernst war, eine große Narrenkomödie aufzuerbauen, die gesammten politischen Bestrebungen des deutschen Volkes und das Wirken der Besten hätte dazu Stoff geboten. Hier hat es langjähriger Arbeit bedurft, um endlich die Gesammtzustände bis zur gegenwärtigen Reife zu bringen; die Resultate sind groß, die Anfänge waren sehr klein, und von uns wird erwartet, daß wir nach dem ersten Anlauf schon, alle Mittelstufen überspringend, vollkommen auf den Höhepunkt der Sache stehen sollen! Unsere Absicht war es, den Versuch zu machen, ob es gelingen werde, auf dem neuen Wege allmälig bessere Zustände anzubahnen, unsere Absicht war es, die Einzelnen für ein Wirken im Interesse des Ganzen vorzubereiten, und durch die Gesammtheit die Einzelnen zu fördern; so sehr hat Keiner die Verhältnisse verkannt, daß er geglaubt hätte in zwei Vormittagen der ersten Annäherung schon an's Ziel gelangen zu können. Möglich, daß das Begonnene überhaupt nicht zu entsprechenden Resultaten führt; ich bin weit entfernt, für ein günstiges Gelingen einstehen zu wollen; dann aber liegt nicht in der Art, wie dasselbe erfaßt wurde, nicht in der Wirksamkeit der Einzelnen, nicht darin, daß Künstler nicht sogleich mit der Gewandtheit des Geschäftsmannes auftreten können, die Schuld: sie liegt dann in dem Mangel ganz allgemeiner, umfassender Theilnahme, in dem Mangel an Bereitwilligkeit der Einzelnen.

Das bisher Gesagte möge zur Feststellung des durch Hrn. H. verschobenen Gesichtspunktes im Allgemeinen dienen. Ich verfolge jetzt das Einzelne. — Mein geehrter Gegner bemerkt, die Versammlung habe mit richtigem Tact das Allgemeine von der Hand gewiesen, und sich an das Praktische gehalten; von dem Allgemeinen sei nur — ein Seitenhieb auf mich — in der Eröffnungsrede die Rede gewesen. — Leider wurden mir die meisten Anträge erst in den letzten Tagen mitgetheilt, zu einer Zeit demnach, wo ich nicht mehr an eine Eröffnungsrede denken konnte, sondern meine ganze Zeit mit Geschäftsangelegenheiten ausgefüllt war. Auch die Anträge, welche ich früher erhielt, und in diesen Bl. mittheilte, waren mir nur den Titeln nach namhaft gemacht worden, und ich mußte die nähere Beschaffenheit derselben gänzlich dahingestellt sein lassen. Hr. H. wolle demnach nachsichtiger sein, und nicht von mir die Unmöglichkeit verlangen, auf Besonderheiten einzugehen, die mir noch gar nicht vorgelegt waren. Meine Aufgabe konnte es nur sein, die Tendenz des Ganzen in Umrissen zu zeichnen, und einzelne Gebiete hervorzuheben, wo, meiner Ansicht nach, — jetzt oder künftig — Stoff für eine Besprechung zu finden sei, gewissermaßen die Beweisführung zu geben, warum gemeinschaftliche Besprechung wünschenswerth sei. Von alle Dem steht freilich nichts in den Protocollen, und mein Gegner kann erwidern, daß er dies nicht wissen könne. Hierauf würde ich indeß bemerken, wie bei minder willkührlich gewähltem, hohem und absprechendem Standpunkte wohl eine innere Stimme ihn gewarnt haben möchte, nicht Beschuldigungen zu häufen, die ich mit so leichter Mühe von der Hand weisen kann.

Die Versammlung hat sich mehr an das Praktische gehalten. Hr. H. findet dem ohngeachtet die einzelnen Anträge ihrem Zweck nicht entsprechend, und die Versammlung muß daher auch nach dieser Seite hin ein Verdammungsurtheil über sich ergehen lassen. Ich wiederhole nicht, was ich oben bemerkte,

daß es sich jetzt noch keineswegs darum handeln konnte, in strenger Auswahl der Anträge auf den Kern der Sache vorzudringen, und formelle Interessen zunächst die Hauptsache waren; — wie sehr dies der Fall, möge unter anderen der Umstand beweisen, daß Viele wohl ihre Ansicht ihrem Nebenmanne auseinandergesetzt, öffentlich aber gar nicht gesprochen haben, weil sie die Scheu davor nicht überwinden konnten; — ich will unerwähnt lassen, daß es vor allen Dingen darauf ankam, die Einzelnen überhaupt erst sich aussprechen zu lassen, ihre Ansichten, ihre Persönlichkeiten kennen zu lernen, zu erfahren, wie sie die gesammten Kunstzustände ansehen, um nach solchen Erörterungen erst künftig die wahren Fragepunkte zu finden; — ich will jetzt die Reihe der Anträge verfolgen, und es ist durchaus nicht meine Schuld, wenn ich in den meisten Fällen auch hier meinen Gegner von einer irrigen Auffassung, ja von sophistischen Wendungen nicht frei sprechen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Theater-Angelegenheiten in Frankfurt am Main.

Bei unserem Theater wiederholen sich die revolutionairen Bewegungen Deutschlands in kleinerem Maßstabe. Unsere Direction nämlich macht so schlechte Geschäfte, daß sie sich für banquerott erklärt, sobald sämmtliche Mitglieder sich bei Gagen über 200 Gulden nicht zu einem Abzug von 40 Procent auf sechs Monate verstehen würden. Zu diesem Zweck circulirte eine Schrift, welche die gewaltigsten Spaltungen in den stürmischen Generalversammlungen hervorrief, und nur mit großen Anstrengungen konnte ein Schatten von parlamentarischer Ordnung darin erhalten werden. Da gab es Radicalreformers oder eine republikanische Partei, welche von Abzügen nichts wissen, und die Direction stürzen wollte. Diese glaubten das Uebel aus der Wurzel zu heben, wenn sie die Führung des Theaters selbst auf sich laden, und auf Theilung spielen würden. Es fehlten nur noch die Sensenmänner, um alle Drohungen sogleich wahr zu machen. Auf der anderen Seite gab es Conservative, welche der Direction durch Bewilligung solcher Abzüge unter die Arme greifen, aber durch Beifügung eines controlirenden Comité's gleichsam die monarchische Constitution herbeiführen wollten. Diese gemäßigte und vermittelnde Partei glaubte gerade zu einer Zeit, wo alle Welt Opfer bringt, durch Accomodation in unvermeidliche Verhältnisse Sympathien im Publikum und im Senate zu gewinnen. Wenn dabei die Conservativen die Majorität und die Radicalreformers die Minorität bildeten, so diente das zu nichts, da es hier nur allein auf die Gesammtheit eines Beschlusses ankommen konnte. Eine mehr im Dämmerlicht der Gesinnung schwebende Partei träumte sogar von einem artistischen deutschen Kaiser der jungen Republik. Dazu gesellte sich leider der schwankende Zustand Vieler, die, an kein festes Princip haltend, kein eigentliches Panner entfaltend, mehr den Mantel nach dem Winde drehen. Es gab auch ein Vorparlament, dessen Vorschläge zu der Wahl eines Comité's aber verworfen wurden, weil dessen Mitglieder größtentheils aus Conservativen bestanden. Diese durch die heterogensten Ansichten, durch Leidenschaft und Egoismus herbeigeführten Wirren löste endlich das persönliche Erscheinen der Herren Directoren Meck und Guhr (Hr. Maeß ist krank), die durch Auseinandersetzung des Status quo fast alle Parteien zu dem sauern Apfelbiß vereinigten. Das Circulair wurde mit zahlreichen Unterschriften bedeckt, und die empörten Wogen traten in ihr Bett zurück.

Nun war also, bis auf wenige Unterschriften, die noch gewonnen werden mußten, die Sache abgemacht? Keinesweges, da am anderen Morgen das bereits unterschriebene Papier wieder zerrissen wurde, weil ein wichtiger Passus darin fehlte, und darauf mehrere republikanisch Gesinnte noch auf den Gedanken kamen, sich mit ihren Rechtsamen an den besonderen Schutz des Senats zu wenden. In Folge dieses mußte freilich der anarchische Zustand wieder eintreten, und in eine abermalige Versammlung, die über „Sein und Nicht-sein“ unseres Theaters den Ausschlag geben sollte, brachten einige der consequentesten Gegner der Vermittelungspartei einen Rechtsgelehrten mit, dessen Ansicht alle bisherigen Discussionen über den Haufen warf. Der Beschluß dieser frisch eröffneten Debatte lief nun da hinaus, daß neue Vermittelungs-Vorschläge mit der Direction angeknüpft wurden, welche auch eine neue Frist für gegenseitige Zwischenberathungen nothwendig machten, deren Resultate in einer abermaligen Generalversammlung niedergelegt werden sollten.

Kam man aber in den früheren Sitzungen zu keinem Entschluß, so glich diese vollends dem polnischen Reichstage.

Wie zu erwarten war, so brachte das Comité die Nachricht in die Versammlung, daß die Direction, wenn auch mit Ausnahme einiger Modificationen, auf ihrer ersten Bestimmung beharre. Sie mußte es thun, ohne eine Inconsequenz zu begehen, oder sich in ein zweideutiges Licht zu stellen.

Der Streit drehte sich also wieder um die erste Frage, man stand wieder auf dem alten Fleck, und alle Vorschläge der conservativen Partei, der Di-

rection unter die Arme zu greifen, das Institut durch Bewilligung der verlangten Opfer zu erhalten, jede patriotische und auf Kunstsinn basirte Motion scheiterte an dem Starrsinn der terroristischen Minorität.

Man verlangte zuletzt Garantien von einer Direction, welche für sich selbst keine hat.

Neue Unterhandlungen, von einem abermals neu gewählten Comité geleitet, werden nun zeigen, ob die Opposition im Stande ist, ihren Willen durchzusetzen, wodurch der Fall des ganzen Instituts herbeigeführt werden dürfte, oder ob mit derselben irgend ein Separat-Vergleich abzuschließen ist, um das Institut zu erhalten.

Wir wollen das Letztere hoffen. Ja wir sind der festen Ueberzeugung, daß, wenn ein hoher Senat die Reform unseres Theaters mit seiner gewohnten Urbanität unterstützt, wenn das der Direction zur Seite stehende Comité, frei von Parteilichkeiten, nur von künstlerischen Principien ausgehend durchgreifend arbeitet, ja wenn alle Kräfte sich zu einem schönen Zweck vereinigen, und jedes einzelne Mitglied an seiner rechten Stelle steht, wenn der Egoismus dem Gemeinwesen geopfert wird, und so unsere trauernde Thalia wie der Phönix aus der Asche sich neu erhebt — daß alsdann auch die Theilnahme des Publikums aus langem Schlafe erwachen, und sich veranlaßt fühlen wird, die bitteren Opfer so vieler Künstler durch zahlreichen Theaterbesuch zu entschädigen. Nur in der aufrechtgehaltenen Würde des Instituts kann die Garantie seines Fortbestehens liegen!

***

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

St. Heller, Op. 59. Valse brillante. **Schlesinger. ⅔ Thlr.**

— —, **Op. 60.** Canzonetta. **Ebend. ¼ Thlr.**

Stephan Heller's ausgezeichnetes Talent ist schon oft Gegenstand der Besprechung in der Zeitschrift gewesen. Es ist eins der wenigen, die sich stets treu bleiben im Streben, die sich immerdar die schöpferische Kraft wach erhalten. Daher wirkt jedes neue Werk, das es schafft, mit neuem eigenthümlichen Reize und erfüllt den Hörer mit Freude. Die oben verzeichneten Compositionen als Musikstücke an und für sich, wie als Clavierstücke insbesondere betrachtet, reihen sich der Kette, die der Künstler durch seine Schöpfungen gebildet, als neue werthvolle Glieder an. Namentlich gilt dies von der Canzonette, Op. 60. Das Leben in diesem Werke ist ein durchaus blühendes, Kraft und Milde gleichweise in sich einigendes; der melodische Theil ist der Ausdruck von Anmuth und Adel der Empfindung, — ein rein künstlerischer Erguß. — Der Walzer, Op. 59, ist mehr das Product momentan geistiger Regsamkeit, als einer andauernden Stimmung; seine Töne dringen deshalb minder in das Gemüthsleben, als jene der Canzonette, und gehen schneller an ihm vorüber; aber in diesem Vorübergehen selbst wirken sie reizend. Da die Ausführung des Werkes weder große technische Fertigkeit, noch hohes musikalisches Verständniß bedingt, so ist es besonders Musiklehrern zum Unterricht anzuempfehlen; dem Spieler bietet dasselbe eine sehr gute Uebung für die rechte Hand. — Die Canzonette ist als eins der besten modernen Clavierwerke zu bezeichnen. Man versäume nicht, es kennen zu lernen.

A. Fesca, Op. 56. Das Buch der Lieder für Pianofortespieler. Ein Lieder-Album ohne Worte. Heft 1. Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

Enthält sechs Nummern mit den Etiketten: „Romanze, Jagdlied, Ballade, Kriegslied, Sehnsucht, Barcarole". Das Meiste ist gemacht und oberflächlich zusammengefügt, das Wenigste (der Anfang der dritten und fünften Nummer) einem künstlerischen Processe entsprungen. Fesca ist von Haus aus nicht ohne Talent, allein er hat diesem weder Pflege, noch kräftige Nahrung zu gedeihlichem Emporkommen gewidmet. Daher die Zerfahrenheit und Haltungslosigkeit in den meisten seiner Werke.

C. V. Alkan, Op. 26 B. Fantasietta alla Moresca. **Schlesinger. ½ Thlr.**

Eine als Curiosum zu betrachtende Kleinigkeit.

C. Reiß, Op. 3. Sechs Phantasiestücke. Peters. 28 Ngr.

Die guten Keime, welche sich in dem zweiten Werke des Componisten zeigten, sind in diesem dritten Werke zu keiner größeren Entfaltung gekommen. Der Comp. ist stehen geblieben, vielmehr zurückgeschritten. Die Nummern enthalten des Mangelhaften und Inhaltsleeren so viel, daß sie nur als Ver-

suche geistiger Unmündigkeit betrachtet werden können. Solche Versuche aber gehören nicht in die Oeffentlichkeit. Wer dies nicht einsieht, ist in großer Selbsttäuschung befangen. Gehen wir näher in's Einzelne ein. Der Anfang der ersten Nummer hat Frische; bis zum Periodenabschluß im achten Tacte bleibt man befriedigt; die Stelle von hier an bis zum Wiedereintritt des Anfangs (Syst. 4) ist nichtssagend, früher brauchte man zur Bezeichnung derartiger Lückenausfüller den Ausdruck „Schusterfleck"; der Uebergang nach G-Dur ist unkünstlerisch, gemacht, nicht von innen heraus entstanden; der ganze Satz in dieser Tonart (S. 4) steht zu dem Vorigen in keinem inneren Zusammenhang, man kann behaupten, daß er zu ganz anderer Zeit als das Uebrige entstanden ist; an und für sich ist er nicht verwerflich; die Vermittelung desselben mit dem erst Dagewesenen (S. 4 von Tact 21 an) ist wiederum schülerhaft und erzwungen, der Spieler hat deshalb die Weisung „con espressione" sehr zu befolgen; der Schluß endlich (S. 5 von T. 16 an) ist ebenfalls nur gemacht. Die zweite Nummer bietet nichts als Floskeln und ist überaus schwach; das zähe Hin- und Herdehnen des Motivs (Tact 3 u. f.) symbolisirt die Langeweile vollständig; kühn nach dem Gis-Moll (T. 15) ist der Eingriff in E-Dur, der Uebergang von da nach G ein Meisterstück der Ungeschicktheit; der Schlußtact ist der beste von allen. Die dritte Nummer hält sich 20 Tacte lang anfangs so ziemlich gut; das dann Folgende (S. 9) dreht sich im Kreise herum um Nichts; alles Uebrige (S. 10 und 11) findet hiermit seine Erledigung. Von den drei letzten Nummern ist Aehnliches zu sagen, und dürfen wir deshalb den Raum dafür nicht weiter in Anspruch nehmen. Gewiß ist es, daß der Comp. besser gethan hätte, die Stücke nicht zu veröffentlichen. Möge er dies für die Zukunft beherzigen. Will er als schaffender Künstler einst Geltung erlangen, so stelle er sich nicht mehr auf solche Weise blos wie diesmal.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band.

№ 44.

Den 30. Mai 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Hamburg.

Den 15ten Mai 1848.

Tichatscheck war nach Lübeck gereist, und hat dort einige Mal gesungen; seit seiner Rückkehr trat er zuerst als Eleazar, dann als Masaniello wieder auf, und ärntete den gewohnten Beifall, obgleich das Haus leer blieb. Die Oper „die Jüdin", in welcher er als Eleazar auftrat, erweckte in uns sehnsüchtige Erinnerungen an die gute, nicht längst verflossene Zeit, wo die Compagnie Scribe und Auber, und Scribe und Halevy und abermals Scribe und Meyerbeer ihre Werke in die Welt sandten; es drängte sich damals in einem kurzen Zeitraum so viel des Neuen und Schönen zusammen, daß der Contrast zwischen damals und jetzt wirklich eben so auffallend als betrübend ist. Frl. Michalesi sang in der „Jüdin" die Recha; und ihre Leistung war vortrefflich, ja staunenswerth in Berücksichtigung des Umstandes, daß sie nur eine Orchesterprobe bekam, während sie diese Partie zum ersten Mal ausführte. — Die Aufführung der Oper „die Stumme von Portici" war minder tadellos; es ist bei allen Theatern, gelegentlich der Aufführung alter Opern, der nämliche Uebelstand zu berücksichtigen, und leider nicht zu beseitigen; zuerst, wenn sie einstudirt werden, und durch die vielen Proben der Solosänger, des Chor- und Orchesterpersonals, alle einzelnen Theile sich übereinstimmend zu einem Ganzen abgerundet haben, werden sie vortrefflich dargestellt; so wird eine solche Oper dann etwa zwanzig Mal gegeben, da geht die erste Sängerin ab, sie verheirathet sich und entsagt der Bühne; der erste Tenorist und Bassist wollen Zulage haben, sie bekommen sie nicht und gehen ebenfalls; die neu engagirten Mitglieder — gewöhnlich wohlfeiler, aber mit kleinen Repertoirs versehen, haben theils in der fraglichen Oper noch gar nicht gesungen, oder bedürfen wenigstens mehrfacher Proben, um die halb vergessene Oper wieder aufzuwärmen. Auch im Chor sind unterdeß ein Drittheil neuer Mitglieder angelangt, die diese Oper größtentheils nicht inne haben. Um nun die früheren gelungenen Aufführungen wieder zu erzwecken, bedürfte es auch wieder der früheren Proben; davon kann aber keine Rede sein, in solchem Falle heißt es: wir brauchen jetzt die Zeit nöthiger, um eine neue Oper zu studiren, und so wird denn dieselbe mit halb studirten Leuten gegeben, und im Chor muß „der alte Stamm" herhalten, und für die jungen mitschreien; der alte Stamm hat aber leider meistens nur die Musik im Kopfe, und im seltensten Falle „Stimme in der Kehle", und so kann denn beim besten Theater wohl einmal eine Opernvorstellung stattfinden, die wie jenes Concert klingt, dessen poetische Schilderung mit den Worten anfängt:

> Thier und Menschen schliefen feste,
> Selbst der Hausprophete schwieg,
> Als ein Schwarm geschwänzter Gäste
> Von den nächsten Dächern stieg ꝛc. ꝛc.

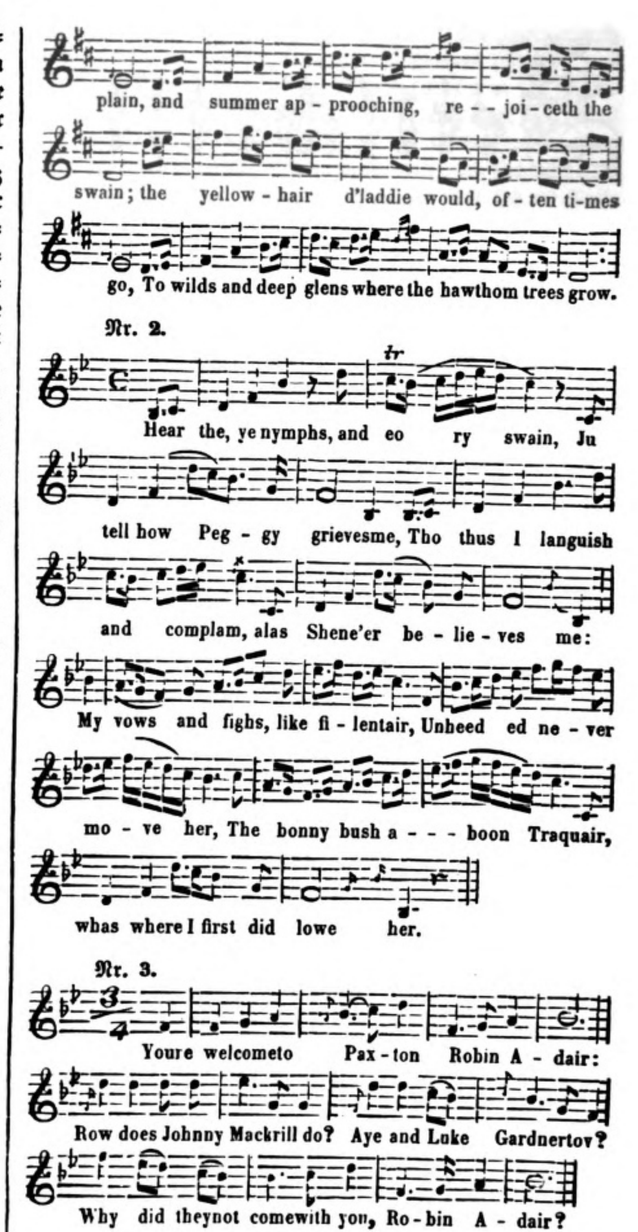
Sonnabend, den 6ten Mai, war Tichatscheck's Benefiz; er hatte sich dazu Boieldieu's herrliche Oper

„die weiße Frau" gewählt, und wir wissen ihm aufrichtig Dank dafür. Diese Oper ist seit einer langen Reihe von Jahren hier nicht gesungen worden, sie gehört ebenfalls in jene goldene Zeitperiode, von der zu Anfang dieses Berichts geschwärmt wurde. — Tichatscheck war vortrefflich in Spiel und Gesang; er ist merkwürdig gut bei Stimme. Die Partie der Anna sang Frl. Babnigg, aber eine so ausgezeichnete Künstlerin dieselbe auch sonst ist, — diese Partie ist ihrer Stimmlage nicht ganz angemessen; sie erfordert vor Allem eine schöne, runde und ausgiebige Mittellage, und Frl. Babnigg's Stimmcharakter ist ein hoher Sopran; die außerordentliche Sorgfalt aber, die Frl. B. auf das Studium aller ihrer Partien verwendet, und das künstlerische Bewußtsein, mit dem sie sie vorträgt, ließen sich auch hier wieder nicht verkennen, und somit blieb an ihrer Leistung immer noch so viel Vortreffliches, daß man ganz zufrieden sein konnte, und an dem schönen Erfolge dieses Abends hat sie wesentlichen Antheil.

Und was soll ich nun noch über den wunderbaren Eindruck berichten, den diese herrliche Musik abermals auf mich gemacht hat! Diese Einfachheit, diese Wahrheit und Charakteristik ist wohl schwer übertroffen worden. Man hat Boieldieu zum öftern nachgeredet, daß die schönsten Sachen aus seiner Oper schottische Nationalweisen seien; nnd es gab sogar einfältige Leute genug, die diesen Umstand als Mittel gebrauchten, sein eigenes schöpferisches Genie zu verdächtigen; wer aber die schottischen Nationalweisen kennt, wie sie im Original existiren, und sie mit ihrer Anwendung in der Oper vergleicht, der wird Boieldieu's Phantasie wie seinen Geschmack um so höher anerkennen und zu würdigen wissen. Ich erinnere mich nicht, daß seit den 22 Jahren, die etwa diese Oper zählt, jemals in einer musikalischen Zeitschrift die ursprünglichen National-Melodien mitgetheilt worden wären, und dieser Umstand veranlaßt mich, es jetzt zu thun; denn wie der Gaveston, der Dickson und die Jenny gesungen und gespielt haben, das mögen andere Blätter berichten, wir halten uns an die Hauptsache: an die Musik selbst. Nr. 1. singt Dickson, der Pachter, wenn er dem obdachsuchenden Georg Brown sein Haus anbietet: „Uns ist Gastlichkeit hohe Pflicht". Nr. 2. findet sich in der Einleitung der Ouvertüre, und Nr. 3. ist der Grundstoff zu jenem wundervollen Lied mit Chor im dritten Act.

Nr. 1.





Sonnabend, den 13ten, war „der Gott und die Bajadere", Oper von Scribe und Auber, deren Aufführung auf Veranlassung einer fremden Tänzerin, Frl. Lucile Grahn, bewirkt wurde. — Das ist ein stolzer Titel „der Gott und die Bajadere". Das Sujet dieser Oper ist desto anspruchsloser; ein Gott muß auf der Erde weilen, bis wahre treue Liebe sich im Tode für ihn opfern will. Das thut Zoloë, die eine

Bajadere; sie liebt den Gott zum rasend werden, sie besteigt den Scheiterhaufen, um sich für ihn bei lebendigem Leibe verbrennen zu lassen, — da schwindet der Zauber — und mit ihrem Gott vereint schwebt sie dem Paradiese zu. — Es ist wirklich merkwürdig, wie schlagfertig jederzeit die Phantasie der Hrn. Franzosen ist. Es handelte sich hier augenscheinlich um eine „Gelegenheits-Oper". Unsere deutschen Dichter hätten ihre Begeisterung bis zum nächsten Dorfe getragen, und dort irgend eine Bauerncomödie durch den Amtmann, den Gutsherrn und irgend eine reizende Bäuerin spielen lassen. Bei Scribe ist Indien der Schauplatz, eine Bajadere und ein Gott die Hauptpersonen. Die Musik Auber's enthält eine Fülle der ansprechendsten Melodien, und ist namentlich in Bezug auf die mit dieser Oper so innig verflochtene Pantomime unübertrefflich. Frl. Lucile Grahn wollte anfangs gar nicht auftreten. Der Krieg mit Dänemark genirte sie. Sie fragte in unseren „Nachrichten" beim Publikum an, ob das verehrte Publikum es dulden würde, daß sie, als eine Dänin von Geburt, sich jetzt öffentlich producire; worauf ihr denn durch eben dasselbe Blatt zurück geantwortet wurde, daß die Politik mit der Kunst nichts zu schaffen habe, und daß sie ganz unbesorgt auftreten könne, ohne befürchten zu müssen, daß ihre eigene niedliche graziöse Person in diesen Krieg mit verwickelt würde. Und sie trat wirklich auf, und ärntete Beifall und Blumen und Kränze — — aber wenig Geld. —

Gestern, Sonntag den 14ten Mai, war die letzte Vorstellung von Frl. Louise Liebhardt vom Kärnthnerthortheater. Sie trat als Lady in Flotow's „Martha" auf, und gefiel auch in dieser Oper, wie in den beiden früheren, außerordentlich. Dem Vernehmen nach ist sie für die Hamburger Bühne in die Stelle von Frl. Babnigg engagirt, welche ihre Stellung verläßt. —

⊕

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im Bade Homburg gaben am 17ten Mai Madame **Pirscher**, Hr. **J. Reichel** und **E. Pasqué**, sämmtlich von der Großherz. Oper in Darmstadt, ein großes Concert.

Die in Wiesbaden sehr beliebte Sängerin, Frl. **Rummel**, die in Cöln, Brüssel ꝛc. Lorbeern holte, ist am 2ten Mai wieder dort als Martha oder Lady Harriet aufgetreten. Der Wiesbadner Tenorist **Pecz** wollte in Berlin auch ähnliche Blätter holen, aber hat als Raoul bedeutend mißfallen.

Der wackere Bassist **Dettmer** aus Dresden hat den Danzigern viel vorgesungen, als Plumkett, Bertram, Osmin, Mephisto, Sarastro, van Bett, Wachtmeister Venus gastirt, im Markull'schen Oratorium als Solist mitgewirkt, und Alles entzückt. —

Neue Opern. In Linz wurde eine neue große heroische Oper mit einem gleichen Titel: „Don Rodrigo Diaz de Vivar, der Cid", Text von Schmidt, Musik vom dort lebenden Componisten Emil Mayer, aufgeführt.

Todesfälle. Louis Adam, Professor am Conservatorium und Vater des Opern-Componisten Adolph Adam, ist am 14ten April in Paris gestorben.

Vermischtes.

Wenn man, völlig abgesehen von der musikalischen Zeitung, die Urtheile der Wiener schöngeistigen Blätter über Künstler und namentlich über Sängerinnen liest, so ist die gerade in Rede stehende immer ein Ausbund von Vorzüglichkeit, morgen singt eine Andere und dann ist sie natürlich die beste, übermorgen kommt der dritte Superlativ, und so spielt das Ding fort. Vergleichende Urtheile werden daher möglichst vermieden, und wir theilen ein kleines Bruchstück von dem Wiener Correspondenten der „Jahreszeiten" der Seltenheit wegen gern mit. Es bespricht die Mitglieder des k. k. Hofoperntheaters, und beginnt in Wiener Galanterie mit den Primadonnen, wie folgt: Unter den Damen besitzt Frl. Zerr die größte Beliebtheit, das größte und vielseitigste Kunstvermögen, das reichste Repertoir (über 50 Opern aller Schulen), die schönste Stimme, das gewandteste Spiel, den offenbarsten Beruf für ihre Kunst, Gemüth, Innerlichkeit und — die größte Gage. In ihr und der von Hasselt-Barth besitzt Wien zugleich die ersten Mozart-Sängerinnen Deutschlands; welch' großer Gewinn für unsere Oper schon darin allein. In letzterer Zeit wurde Frl. Zerr durch die Martha zur Märtyrin der Gewinnsucht der Impresa, die der von der Grippe befallenen Künstlerin nicht einmal die zur Reconvalescenz nöthige Ruhe gönnte. Adel und Grazie der Darstellung verschönt jede Leistung dieser Künstlerin, die durch ein herrliches Organ von seltenem Umfang, durch die sorgfältigste musikalische Bildung und einen fast beispiellosen Eifer ein unschätzbares Juwel für diese Bühne geworden. In anderer Sphäre ist wieder Frau von Hasselt-Barth durch großartige Auffassung leidenschaftlicher Charaktere groß. Ihre Beatrice in den Ghibellinen ist eine monumentale Leistung, die, wenn auch die Künstlerin von dem Kampfplatz abgetreten, in der schönsten Erinnerung ihrer Zeitgenossen leben wird, die nun freilich diese Künstlerin durch zehnjährigen, ununterbrochenen Besitz gewöhnt haben. Theaterschicksal! Daß Frau von Hasselt-Barth ihrem Talente aber keine ausschließliche Bildung nach einer Richtung, der hochtragischen, classischen, ihr eigenthümlichen Sphäre gegeben,

bewies ihr pikanter, munterer, frischer, wohl auch gemüthlicher Asmodeus in „Teufels Antheil". Den eigentlichen Werth der Künstlerin wird das Wiener Publikum erst dann erkennen, wenn sie nach Ablauf ihres Contracts, Ostern 1849, ihr Engagement verläßt, aber ich fürchte, dann wird die Anerkennung zu spät kommen. Frl. Corridori, unsere forcirte dritte Primadonna, ist eigentlich das personificirte Sparsystem der Administration. Sie sollte die mit 9000 Fl. C.M. engagirt gewesene Stöckl-Heinefetter ersetzen, wozu sie aber auch nicht Eine Eigenschaft besitzt. Spiel und Vortrag lassen durch eisige Kälte die italienische Abkunft der Künstlerin nicht erkennen, die überdies auch noch im steten Kampf mit reiner Intonation liegt. Mit der Altistin, Frl. Schwarz, hat die Administration einen wahren Gewinn gemacht. Sie engagirte Frl. Schwarz als Anfängerin mit kleiner Gage auf ein Jahr, aber die Anfängerin wußte sich durch Lieblichkeit der Stimme, Fleiß, Grazie des Spiels, das indeß noch der gediegeneren Bildung zum Eindringen in den darzustellenden Charakter sehr bedürftig ist, und angenehme äußere Erscheinung schnell allgemein beliebt zu machen, so daß sie jetzt bei mehr als doppelt erhöhter Gage noch verhältnißmäßig zu den wohlfeilen Mitgliedern gehört. In musikalischer Hinsicht hat Fräulein Schwarz noch Vieles zu erlernen, aber die Jugendfrische, die über jede ihrer Leistungen weht, macht das Mangelnde minder hervortretend.

Die weckende Signaltrompete der jüngsten Zeit dringt auch in das Orchester der deutschen Musiker, die Posaune der neugebornen Weltepoche ruft ihnen mit mächtiger Stimme zu, daß auch im Reich der Töne Reformen nöthig sind, und von allen Seiten spricht sich der Geist der Bewegung in Plänen aus, wie auch in der Kunst die Revolution wirken müsse. Adolf Bernhard Marx beginnt in Nr. 20 der Berliner Musikzeitung einen „Ruf unserer Zeit an die Musiker", er erkennt, daß auch unserer Kunst die Lebenspulse stockten, daß ein neues Lebenselement, neue Anregung, höhere Beseelung nöthig war; er schreibt mit möglichster Begeisterung, aber sein Aufsatz wird zu lang, doch er schreibt ja in eine musikalische Zeitung. Die Sonntagsblätter sprechen kerniger, praktischer, natürlicher zu den Musikanten. Möge Euch, sagt J. Blank, mein Anruf: „Musikanten" nicht gröblich klingen, Ihr Herren von der Musik, er ist es wahrlich nicht, es ist eitle Einbildung, wenn Ihr's anders glaubt. Seht einmal, das Wort „Volk" hat bei uns auch lange eine verächtliche Bedeutung gehabt, und doch ist das Wort so edel, so kräftig und voll, wie nur das Volk es sein kann und ist. Nachdem er von der früheren Zeit der süßlichen Melodien, von dem Zuvielregieren des Klingklangs gesprochen, fährt er fort: Nun aber ist es anders geworden, wir haben uns aus dem Sybaritismus herausgerissen, der freie Geist entfaltet weiterhin seine Banner, das freie Wort lebt und strebt kräftig in Rede und Schrift, wir brauchen nicht mehr zu fürchten, daß eine perfide Politik die schöne Kunst der Töne als Mittel betrachtet, die Völker einzulullen. Wir öffnen der Musik freudig die Arme. Auf denn, macht Musik, aber Musik, die mit der Zeit harmonirt, Musik voll Kraft und Geist, die fühlt und entflammt, die mit dem freien Worte, mit dem freien Geist sich erhebt. Tretet Alle zusammen und wirkt vereint! — Auch der Berliner Figaro spricht sich in gleichem Sinne, wenn auch nicht mit gleichem Feuer aus.

Thalberg spielte in Wien in dem zur Uniformirung unbemittelter Mitglieder der akademischen Legion veranstalteten Concert, welches wir schon vorige Woche erwähnten, mit großem Beifall seine Phantasien über die „Stumme", „Don Juan" und „Hugenotten", lauter ältere Sachen, und war dazu besonders von London gekommen.

In **Wien** hat die medicinische Legion, eine Abtheilung der Nationalgarde, ihre eigene Musikbande, welche ebenfalls viele junge Mediciner in ihrer Reihe zählt. Die schnelle Organisirung dieses Musikcorps, welches eben so präcis als energisch in seinen Leistungen ist, ist das Verdienst ihres Leiters, des Hrn. Romeo Kosack. Derselbe hat auch bereits zwei Märsche für dieselbe componirt: „Studentenmarsch", welcher Ihrer kaiserlichen Hoheit der Frau Erzherzogin Sophie gewidmet ist, und „Bemoos'ter Mediciner-Marsch", dessen Zueignung Se. Majestät angenommen, und dem Componisten als Merkmal allerhöchsten Wohlgefallens eine goldene Cylinderuhr zustellen zu lassen geruht hat. — „Auf, Communalgarden, macht es nach, und wäre es nur mit Sängerchören."

Karl Haslinger in Wien hat ein charakteristisches Tongemälde: „die drei Märztage 1848" componirt, worein er drei jetzt in Wien besonders beliebte Volksmelodien verwebte; Strauß hat es aufgeführt.

Liszt ist in Wien angekommen, aber wahrscheinlich auch schon wieder fort, und zwar zu seiner eigenen Hochzeit.

Rom im gesangreichen Italien ist jetzt ohne Oper; die Theater haben wieder begonnen und leiden unter der trostlosesten Theaterpolizei; man censirt von allen Seiten.

Sturm u. Koppe in Leipzig offeriren den Componisten einen „nach einer der schönsten Sagen Deutschlands bearbeiteten" Operntext; auf also, nach Valencia — Leipzig!

Die Mitglieder des Hofoperntheaters in **Wien** müssen sparsame Leute, gute Haushalter sein, denn sie haben sich zu Gunsten des Instituts erboten, bis Ende Juni auf die Gage und jedes Honorar zu verzichten.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 45. Den 3. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

mit Hinblick auf die Symphonien von Beethoven.

Von Aug. Müller.

Bei dem jetzigen eminenten Ausbildungsgrade in der praktischen Musik hat beinahe jedes Musik-Instrument mehr wie seine Aufgabe gelöst, denn die Welt besitzt jetzt gar manche Künstler, welche das Violoncell wie die Violine behandeln, welche auf der Trompete, dem Horn, der Baßposaune Läufe, Cadenzen und Triller produciren, die früher nur auf der Flöte, der Clarinette und derartigen beweglicheren Instrumenten ausgeführt werden konnten. Daß die Kunst im Allgemeinen durch diese außerordentliche Ausbildung der Instrumente jedenfalls gewonnen hat, bedarf wohl keiner näheren Auseinandersetzung, denn es wird gewiß dadurch eine sicherere Ausführung derjenigen besseren Werke erzielt, welche außerordentliche praktische Schwierigkeiten bieten. Ob die Componisten der Neuzeit indessen recht und im Sinne des natürlichen Gefühls handeln, wenn sie jene Ausbildung in der Art benutzen, daß sie z. B. Melodieen der Ventil-Trompete zutheilen, welche sich runder, weicher und ausdrucksvoller auf der Clarinette oder der Flöte vortragen ließen, — diese Frage wird jeder Sachverständige sehr oft mit Nein beantworten müssen; sie gehört übrigens nicht hierher, und ist Sache einer Kritik, deren ich mich hier nicht unterziehen will. Ich gehe daher zu dem Thema dieses Aufsatzes über.

Der Contrabaß, dieses wichtige Orchester-Instrument, blieb bis jetzt im Allgemeinen hinsichtlich seiner Ausbildung in auffallendem Verhältnisse gegen alle andere Musik-Instrumente zurück. Die Wahrheit dieser Behauptung beweist sich von selbst; man findet sehr wenige Orchester, wo die Contrabässe sich in Künstlerhänden befinden, wo sie so hervortreten und behandelt werden, wie es eigentlich sein sollte, und wie es der kräftige Charakter und die Würde des Instruments erheischt. Ein Factum ist es, daß Orchester existiren (darunter sogar solche, die Ruf besitzen), bei welchen die Contrabässe im Ensemble fast gänzlich untergehen. Diese mangelhafte Seite so mancher Kunstproductionen wird gewiß Jedermann bedauern, der Urtheil hat, und wird mit meiner Behauptung übereinstimmen, daß diejenigen Ausführungen von Orchesterwerken, wobei die Bässe im Ensemble nur mangelhaft gehört werden, sehr unvollkommen genannt werden müssen.

Woher kommt aber nun diese allgemein geringere Ausbildung eines Instruments, das in der Musik eine so wichtige Rolle spielen soll? Woher kommt es, daß der Contrabaß gegen seine übrigen kleineren Verwandten (die Violine, Bratsche und das Cello) so vernachläßigt ist? — Die Beantwortung dieser Fragen scheint mir nicht schwer, und ich will sie, ehe ich über die Behandlung des Contrabasses rede, zu beantworten suchen.

1) betrachtet man meistens den Contrabaß als ein Instrument, welches nicht genug Interesse bietet, um seine Ausbildung zum Lebenszwecke zu machen.

Daher kommt es nun auch, daß ihm gar selten ein die Kunstlaufbahn wählender Jünger von vorn herein seine ganze Thätigkeit widmet, und ihn wirklich mit Ausdauer studirt. Man findet Tausende von Schülern, welche mit unermüdlichem Streben auf anderen Instrumenten ihrem vorgesteckten Ziele entgegenarbeiten; den Contrabaß ergreift selten Einer mit wahrer Liebe und consequentem Eifer, er steht oft, sehr oft verlassen und verkannt, und geräth leider meistens in die Hände von Ignoranten, die weit entfernt sind, die Schönheiten seines Charakters hervorrufen und zeigen zu können, die daher am wenigsten geeignet sind, ihm die Stellung und den Rang zu sichern, der ihm eigentlich im Orchester gebührt. Es existiren genug Institute, bei welchen die Contrabassisten sich erst im Mannesalter diesem Instrumente gewidmet haben: was kann man daher von ihnen erwarten? —

2) wird der Contrabaß gar oft von Subjecten behandelt, welchen bei allem Eifer die nöthige körperliche Kraft und Größe fehlt. Wenn ich zuweilen solche Liliput-Figuren sich mit dem colossalen Instrumente abarbeiten sehe, so kann ich mich des Mitleids nicht erwehren. — Ein David kann diesen Goliath nicht bezwingen! — Der Contrabassist muß von kräftiger, großer Körperconstitution sein, will er seinem Instrumente imponiren, — will er es unter sich beugen! —

Endlich liegt

3) der Grund, daß dem Contrabasse die verhältnißmäßig gleiche Ausbildung wie den andern Instrumenten noch nicht geworden ist, auch darin, daß man weder ganz zweckmäßige Schulen hat, noch wirklich gebildete Lehrer in diesem Fache zu gewinnen sucht, welche ihre Zöglinge auf den rechten Weg bringen und sie darauf erhalten. Der letzte Umstand ist eine Folge von der im Eingange von 1) ausgesprochenen Ansicht. — Man hat zwar in neuerer Zeit bei Conservatorien und Akademien der Musik Einiges dafür gethan, allein die Sache liegt doch noch in der Wiege. — Die Directoren und Vorsteher von Etablissements, welche die Ausbildung der praktischen Musik zum Zwecke haben, sind viel zu nachlässig darin, und nehmen selbst viel zu wenig Interesse an dem Contrabaß. Die anderen Streichinstrumente scheinen beinahe Jedem wichtiger, und die tüchtigen Lehrer derselben protegirt man über die Maßen; man bringt Opfer aller Art. An den Contrabaß, und dessen richtige, kunstgemäße Behandlung denkt man kaum. Man behilft sich wie es eben geht, und so wird denn der alte Sauerteig seit langer Zeit, von Generation zu Generation, bewahrt und geknetet. —

Daß die vorbemerkten drei Gründe der zurückgebliebenen Ausbildung des Instruments, von dem hier die Rede ist, auf Wahrheit beruhen, wird wohl Jedermann fühlen, der in der musikalischen Welt sich bewegt hat, und darüber zu urtheilen im Stande ist. —

Es wäre nun vorerst darüber zu reden, auf welche Art und Weise dieser bedauernswürdige Zustand zu entfernen sein möchte, und wie man sich nach und nach im Allgemeinen bessere Contrabassisten verschaffen kann. Das Erste müßte sein, daß man bei den Conservatorien, welche schon lange Jahre als Muster in anderen Beziehungen aufzustellen sind, und von welchen die ersten Künstler unserer musikalischen Welt gebildet wurden, daß man bei diesen Sorge trägt, vorzügliche und in jeder Hinsicht brauchbare Lehrer zu gewinnen. Man wird (ich bin dies fest überzeugt) schon in kurzer Zeit die wohlthätigen Früchte dieser Maßregel spüren können. Der Contrabaß, dieses so schmählig verwahrloste Instrument, wird dann mehr Interesse erregen. Gar Mancher, der vermöge seiner günstigen Eigenschaften sich dazu eignet, wird ihn zu seinem Instrumente wählen, er wird, durch ein würdiges Vorbild gereizt, ihn tüchtig studiren und pflegen, und wird so selbst einer späteren Generation als würdiger, nützlicher Instructor in seinem Fache vorleuchten.

Aber auch an vielen anderen Orten, wo keine Bildungsanstalten für Künstler sich befinden, muß man den Contrabaß nicht so nachlässig von Seiten der Vorgesetzten betrachten, soll eine allgemein bessere Behandlung dieses Instruments erzielt werden. Der alte Schlendrian, der bei einer Vacanz Jedem das Instrument in die Hand legt, der den Wunsch darnach ausspricht, und der, wie ich im Eingang erwähnte, gar manchmal schon im Mannesalter steht, und überhaupt kein Held war, dieser alte Schlendrian müßte jedenfalls aufhören, soll es mit dem Contrabasse und seiner Behandlung besser werden. Ihr Kapellmeister und Directoren! sorget nicht allein, daß ihr gute Violinen, Flöten und Clarinetten und solche Stimmen habt, welche das Ohr des Publikums bestechen, ihr werdet damit allein die Güte eurer Orchester noch nicht begründen; sorget auch für die Basis, den Kern eurer Mittel, — wirket auch darauf hin, daß ihr gute Contrabassisten zu eurer Seite habt, schicket sie eine Zeit lang zu Lehrern, von deren guter Methode ihr überzeugt seid, und glaubet mir, ihr werdet gut dabei fahren, ihr werdet dadurch die Vorzüge eurer Institute bedeutend vermehren, und euch selbst eine nicht genug zu schätzende Stütze in euren Functionen verschaffen! —

Ich komme nun auf den letzten der zu berührenden Punkte, welche bis jetzt die allgemeine Ausbildung des Contrabaßspiels zurückhielt, ich meine die

Lehrbücher und Schulen für den Contrabaß. — Es existirt bis jetzt noch keine Methode für den Contrabaß, welche allen Anforderungen entspricht, und nach welcher man einen Schüler nach allen Richtungen hin solid ausbilden kann. Die herausgekommenen Schulen sind:

1) eine ältere von Fröhlich;
2) die seit längerer Zeit existirende von W. Hause, Professor an dem Conservatoire in Prag;
3) eine kleinere von Slama in Wien, und
4) eine in italienischer Sprache erschienene Methode, deren Titel mir nicht mehr im Gedächtnisse ist.

Von allen diesen muß ich, nach meinen Erfahrungen, diejenige von Slama als die zweckmäßigste anerkennen. Dieser Mann führt seinen Schülern die Scalen (dieses wichtige Mittel zur Ausbildung) in allen Tonarten mit ziemlich natürlichem Fingersatz vor, und giebt zweckmäßige, dem Charakter des Instruments entsprechende Beispiele und Uebungen. Leider ist sie aber viel zu sehr zusammengedrängt, und gewissermaßen nur eine kleine Sammlung von Exercitien zu nennen, denn alle weitere Erklärungen über den Contrabaß und seine Behandlung mangeln.

Die Schule von Hause, deren ich noch gedenken will, hat zwar manches Gute, allein der dort vorgeschriebene Fingersatz ist nicht zweckgemäß zu nennen. Auch sind seine Uebungen, deren er eine sehr große Masse sowohl in der Schule selbst, als auch in späteren Supplementen zum Besten giebt, — mit wenigen Ausnahmen nichts weniger als zu empfehlen. Sie sind meistens zu lang, übertrieben in Passagen, und ermüden den Schüler, ohne ihm wirklich zu nützen. Der Contrabassist, welcher diese Uebungen mechanisch gut und mit dem gehörigen Tone spielt, muß gewiß erst geboren werden, und würde ein Phänomen sein. Und würde wirklich ein solches Phänomen erscheinen, und sie wirklich gut ausführen, so könnten sie dennoch keinen oder nur mittelmäßigen Effect machen, weil sie meistens zu viele Noten in sich fassen und dadurch gegen den Charakter des Instruments streiten, dessen Töne, vermöge ihrer Tiefe, längere Zeit zum Vibriren nöthig haben, als die der Violine und des Cellos. —

Um dem bestehenden Mangel an guten Methoden abzuhelfen, müßte man diejenigen einzelnen Künstler, welche sich das tiefere Studium des Contrabasses zur Aufgabe ihres Lebens gemacht und der Welt gezeigt haben, daß sie diese Aufgabe zu lösen im Stande waren, — diese einzelnen Künstler müßte man encouragiren, ihre gesammelten Erfahrungen zu Nutz und Frommen aller derjenigen mitzutheilen, welchen es um die richtige Ausbildung auf ihrem Contrabasse zu thun ist. — Warum setzt man nicht einen Preis für eine gute Contrabaßschule aus? Es giebt gewiß einzelne Künstler, die in der Beziehung viel Gutes zu wirken im Stande sind, aber sie halten zurück mit ihren Mittheilungen, und zwar aus dem Grunde, weil sie entweder gar keine, oder doch nur unbedeutende Belohnung für ihre Mühe und Hingebung erhalten würden. Welcher Musikalien-Verleger wird einen Künstler für eine Contrabaßschule anständig honoriren? — Ja man muß fürchten, daß die meisten Herren eine Schule für den Contrabaß gar nicht, am Ende nicht einmal gratis übernehmen würden. — Ich muß für meinen Theil frei gestehen, daß ich in gleichem Falle bin, und daß ich schon längst auf Veröffentlichung meiner Erfahrungen, welche ich seit einem 25jährigen unausgesetzten Streben in Beziehung auf mein Instrument gesammelt habe, Bedacht genommen hätte, könnte ich hoffen, mit einem Verleger eine anständige Uebereinkunft zu treffen.

Die Achtung, welche ich meinem Vaterlande hinsichtlich seiner Kunstbildung zolle, — das Streben, allen meinen Collegen die würdige Behandlung unserer Geige zu erleichtern, bestimmten mich nun, einstweilen in diesen Bl. Einiges über meine Ansichten und Erfahrungen mitzutheilen. Ich halte mich für keinen Propheten, allein was ich in Bezug auf meinen Contrabaß sage und empfehle, habe ich vielfach geprüft und gut gefunden, und stehe dafür ein. Deshalb glaube ich auch Bemerkungen zu bieten, welche meinem, gewiß im Allgemeinen noch vernachlässigten Fache, und daher auch der Kunst, zum wahren Nutzen gereichen.

Darmstadt. Aug. Müller.

(Wird fortgesetzt.)

Erwiderung,

die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Hrn. F. Hinrichs betreffend.

(Fortsetzung.)

Indem ich die einzelnen Anträge und die Gegenbemerkungen des Hrn. H. überblicke, muß ich, bevor ich dieselben der Reihe nach betrachte, noch einiges Aeußerliche einleitend vorausschicken. Meine Mittheilungen über einige Anträge sind nur unvollständig; so haben insbesondere die Fragen über Orgelprüfungen und die Kritik über die eingesendete Schrift des Hrn. Damme nur eine unvollständige Darstellung gefunden. Die Erörterung über den erstgenannten Antrag nahm ziemlich eine volle Stunde in Anspruch, während das, was ich gegeben habe, in wenigen Minuten beendet gewesen wäre. Für den ersten Tag war

der kleine Saal des Gewandhauses gewählt worden; wir trugen Bedenken, von dem Concertsaal Gebrauch zu machen, damit nicht eine, vielleicht nicht allzu zahlreiche Versammlung in diesen Räumen sich verlieren möchte. Es hatten sich aber mehr Theilnehmer eingefunden, als angemeldet waren, und so kam es, daß nun das zunächst gewählte Local nicht ausreichte. Mancherlei Unbequemlichkeiten, so insbesondere die, daß wegen der Ueberfüllung Keiner seinen Platz verlassen konnte, eine drückende Hitze u. s. f. waren die Folge. Die Verhandlungen über Orgelprüfungen fielen in die Zeit von 11—12 Uhr. Ich war schon ein abgespannter Zuhörer. Manche Sprecher wurden nur von ihrer näheren Umgebung gehört, nicht von Allen verstanden; so der längere Vortrag des Musikdirector Wilke, was ich schon in meinem Referat bemerkt habe. Dieser befand sich an dem einen Ende des Saales, ich, die Stenographen, an dem anderen. So war es später bei dem besten Willen nicht mehr möglich, in dieser Angelegenheit genauer zu referiren, als es geschehen ist. Bei der Besprechung der Schrift des Hrn. Damme befand sich Der, welcher die Sache hauptsächlich erörterte, unmittelbar hinter mir, und sprach über meinen Kopf herab; es machte dies mir einen so peinlichen Eindruck, daß ich nur Worte hörte, und keinen Sinn. Ich ersuchte den betreffenden Herrn später — für das Referat in der Zeitschrift — um nähere Mittheilungen über das von ihm Vorgetragene, erhielt diese aber nicht zur Zeit, als der Druck bis dahin vorgeschritten war. Nicht immer wurde auch, — was bei einem ersten Male gar nicht anders zu erwarten — die parlamentarische Ordnung streng festgehalten, und die Bemerkungen durchkreuzten sich, was für die Stenographen die Unmöglichkeit zu folgen ergab. Ich erinnere an diese Uebelstände gleich hier im Eingang und ein für alle Mal, um einige Lücken in meinen Mittheilungen zu erklären. Vieles habe ich auch mit Absicht ausgeschlossen, und darunter gute Bemerkungen, wenn dieselben nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem besprochenen Gegenstande standen. In der That hätte ich auch einer großen Ausführlichkeit bedurft, wenn der Menge der Specialitäten Raum gegeben worden wäre.

Die Besprechungen über Orgelprüfungen — Antrag des Hrn. Org. Becker — sind nach der Ansicht des Hrn. H. in vager Allgemeinheit und Resultatlosigkeit verlaufen. Im Gegensatz hierzu muß ich aussprechen, daß es mich Wunder nehmen würde, wenn ein Antrag, welcher eine Jahrhunderte alte Gewohnheit angreift, in einer Angelegenheit demnach, wo die Ansichten sich einander schroff gegenüber stehen, nach einstündiger Besprechung schon erledigt sein sollte. Wer hier mehr als eine vorläufige Anregung, wer bestimmte Resultate erwartete, verkennt nicht blos die Schwierigkeit der Sache selbst, er verkennt auch die Macht solcher Zustände, in denen die Mehrzahl aufgewachsen ist, und die Unmöglichkeit, hier schnell etwas Anderes an die Stelle zu setzen. Man kann vor der Hand befriedigt sein, wenn Jemand es unternimmt, eine bis dahin unangetastete Herrschaft in Frage zu stellen. So machen sich jetzt im politischen Leben Forderungen geltend, für welche durchaus noch keine Aussicht der Verwirklichung vorhanden ist, aber ausgesprochen müssen diese Forderungen werden, um die Aufmerksamkeit darauf hinzulenken, und die Erfüllung vorzubereiten. Nach einer Reihe von Jahren sind sie lebendig in dem Bewußtsein des Volkes, und dann ist auch die Realisirung derselben gegeben. Will Hr. H. einen Widerspruch darin nachweisen, daß die Künstler einen Beschluß fassen sollen, über eine Sache, die sie nicht verstehen *), so ist das eine Sophisterei, deren Widerlegung so leicht ist, daß sie derselben gar nicht erst bedarf.

Von derselben Beschaffenheit, wie diese Sophisterei, ist die Bemerkung über das in Vorschlag gebrachte Verzeichniß bei'm Unterricht brauchbarer Musikalien, — Antrag des Hrn. Schefter —. Hr. H. bemerkt richtig, daß als Hauptmotiv die Unbekanntschaft der Meisten mit der älteren Literatur angeführt worden sei. Der Musiker an kleineren Orten kann sich weder mit den älteren, noch mit den neueren Werken vollständig vertraut machen, weil Bibliotheken fehlen; er muß sich auf das beschränken, was er kauft, und wenn es gelingt, ihm hier Anhaltepunkte zu geben, durch die seine Wahl geleitet werden kann, so glaube ich, würden wir uns ein wesentliches Verdienst erwerben. Hr. H. findet nun aber einen Widerspruch darin, wenn dieselben Leute, für die ein solches Verzeichniß angefertigt werden soll, gleich selbstthätig bei der Abfassung desselben sich beweisen. Hier ist zu erwidern, daß es keineswegs die Meinung war, eine solche Zusammenstellung während der Versammlung schon zu beginnen, oder wohl gar zu vollenden, was schon äußerlich unmöglich gewesen sein würde, eben so wenig, als die Absicht sein konnte, daß jedes einzelne Mitglied bei der Ausführung sich betheiligen solle. Es kam lediglich darauf an, das Urtheil der Versammlung über den Gegenstand zu vernehmen, zu hören, ob dieselbe sich für ein solches Unternehmen interessire und es — auch durch Benutzung und Einführung — unterstützen würde. Geschah dies letztere,

*) Nach der Ansicht des Hrn. Becker: über eine Sache, die ihrem eigentlichen Künstlerberuf ferner liegt, nicht nothwendig damit verbunden ist, sondern sich nur zufällig bei Einzelnen vorfindet.

wie wirklich der Fall, so war es dann die Sache derer, welche vorzugsweise mit der dahin gehörigen Literatur vertraut sind, sich der Ausführung unter Mitwirkung Aller, welche in diesem Fache zu Hause sind, zu unterziehen. So wurde die Sache von uns schon vor länger als einem halben Jahre — im hiesigen Tonkünstler=Verein — angefaßt, und in diesem Sinne haben wir unsere Einleitungen getroffen.

Minder klar und entschieden stellt sich der Antrag des Hrn. Dörffel — Abfassung eines Leitfadens für Clavierlehrer — dar. Hr. D. wollte die Ansicht der Versammlung vernehmen; aber es wäre nöthig gewesen, eine Probe, oder besser noch die Grundzüge für ein derartiges Werk sogleich vorzulegen. In diesem Falle hätte es zu einer erfolgreichen Besprechung kommen können, während so allerdings nur ein resultatloses Hin= und Herreden daraus hervorging. Den Hauptfehler beging freilich die Versammlung, indem sie unterließ, Hrn. D. zu beauftragen, bei der nächsten Zusammenkunft eine ausgeführtere Vorlage zu machen. Wäre dies geschehen, so wäre die Absicht des Antragstellers erreicht worden, und statt eines unklaren Verlaufs, würde sich bald ein bestimmter Abschluß ergeben haben. Ich vermied es, eine solche Aufforderung auszusprechen, indem ich es unpassend erachtete, wenn dieselbe gegen einen Mitarbeiter dies. Bl. von mir ausging, bin aber der entschiedenen Ansicht, daß ein derartiger Leitfaden der nächste nothwendige Fortschritt im Gebiete des Pianoforte=Unterrichts ist; der principlosen Praxis haben wir genug, wie überall müssen wir auch hier der wissenschaftlichen Behandlung uns zu nähern suchen. Hätte es in der Absicht gelegen, diesen Leitfaden während der Dauer der Versammlung zu Stande zu bringen, so würde Hr. H. mit seiner Bemerkung, daß viele Köche den Brei verderben, unbedingt Recht haben; er hätte freilich damit noch nichts Neues gesagt, da ich dasselbe Bedenken schon aussprach, als ich vor eklektischer Zusammensetzung warnte (vergl. Protoc. S. 156), und damit auf den richtigen Gesichtspunkt für den Dörffel'schen Antrag hinzuleiten suchte. — Wenn Hr. H. bei dieser Gelegenheit überhaupt bemerkt, daß nur eine Propaganda der unmittelbar Betheiligten, die fortwährend und selbstthätig in's Praktische eingreift, wirken könne, so war das meine ausgesprochene Absicht (vgl. Band XXVI. Nr. 3), und meinem Gegner begegnet überraschender Weise, was im weiteren Verlauf noch öfter vorkommen wird, daß er uns über Dinge belehrt, die ich selbst schon früher mit Bestimmtheit ausgesprochen habe. Es handelte sich keineswegs um „Declamationen gegen den schlechten Geschmack", sondern dies war etwas ganz Beiläufiges, um zum Hauptzweck zu gelangen. Eine „bestimmte musikalische Gesinnung" ist allerdings nothwendig, und diese ist nicht sogleich herzustellen; Versammlungen aber sind das wirksamste Mittel, nicht eine solche erst zu begründen und zu bilden, wohl aber in größeren Kreisen lebendig zu machen. Es muß einmal angefangen werden, und es ist schlechterdings nicht abzusehen, wie gefördert werden soll, wenn man das Unfertige scheut, und immer gleich befriedigende „Resultate" haben will. Von „Persönlichkeiten" war dabei keine Rede. Es wurden ganz allein die öffentlichen Leistungen, die gedruckten Werke derjenigen, deren Namen genannt wurden, besprochen. Oeffentliche Leistungen aber vor dem Forum der Oeffentlichkeit zu behandeln, ist ein anerkanntes Recht, und ich hätte am wenigsten von meinem geistig freien Gegner erwartet, daß er, indem er sich des Wortes „Persönlichkeiten" bediente, mindestens den Schein sich zuziehen würde, solche Philisterhaftigkeit in Schutz zu nehmen.

Hr. H. gesteht zu, daß es hier zu den Anfängen einer Debatte gekommen sei; andere, anscheinend allgemeiner gestellte Fragen hätten dies nicht vermocht; er beruft sich zum Beweis auf meinen Antrag über Einführung alter Musik. Die nächste Antwort hierauf würde sein, daß ich meinen Antrag nur als einen Lückenbüßer für eine freie halbe Stunde gab, während dem zuvor Besprochenen die ganze Zeit gewidmet wurde. Es war mein Wunsch, die sich betheiligt hatten, sprechen zu lassen, nicht ihnen etwas vorzusprechen, und so gewährte ich dem von mir Angeregten nur den kurzen Zwischenraum, der sich zufällig dafür fand, was in den Protocollen schon mit den Worten angedeutet ist: „ich benutzte die noch übrige Zeit". Hiermit wäre eigentlich die Sache, rein äußerlich, schon erledigt und Hr. H. zurückgewiesen. Mein Gegner greift jedoch den Inhalt des Antrages selbst an, und es ist demnach nöthig, auch darauf einzugehen. Glaubt er hier die ganze Angelegenheit durch den Zuruf: führt gute alte Werke auf, zu erledigen, so gemahnt mich das an den Rath, um unsere Kunstzustände zu bessern, nur recht viele geniale Werke zu schaffen! Es waren zwei Hauptgesichtspunkte gestellt: Sind die alten Werke einer Wiedererweckung werth? und, ist dies der Fall: Wie ist ihre Wiedereinführung zu ermöglichen? Schon diese Fragepunkte hätten ihn zur Würdigung des Thatbestandes führen können, und war dies nicht der Fall, so mußten es die Verhandlungen selbst thun. Das Gegentheil von dem, was Hr. H. behauptet, ist das Wahre. Außer einigen Geschichtsfreunden geben nur äußerst Wenige zu, daß „unübertreffliche Werke in Masse vorliegen". Die Verhandlungen selbst zeigen, wie man in Bezug darauf nur von Zopf sprach, wie man jene Werke für

veraltet hält, und die classische Zeit der Tonkunst gewöhnlich erst von der Mitte des vorigen Jahrhunderts datirt. Als Frl. Schloß in einem unserer Abonnementconcerte im Laufe dieses Jahres eine Arie von Alessandro Stradella sang, waren die Musiker entzückt. Aber nur Wenige wissen, daß diese Arie durchaus nicht vereinzelt dasteht, sondern eine große Menge ähnlicher Werke von den alten Italienern vorhanden sind, die noch heute gesungen werden können. Allwöchentlich versammeln sich die Mitglieder großer Singakademien, und was führen sie auf? Allsonntäglich finden große Kirchenmusiken Statt, und überwiegend ist nur die Epoche Haydn's, Mozart's und Beethoven's vertreten; Werke sind die bevorzugten, die in ihrem kirchlichen Werth nicht würdig sind, jenen alten die Schuhriemen aufzulösen. Nicht weil das Publikum sich abwendet *) — die bestimmtesten Erfahrungen beweisen das Gegentheil — sondern weil die Blicke der Mehrzahl noch nicht wieder darauf gerichtet sind, ist jene große Kunstepoche in Vergessenheit gekommen. An den Musikern liegt die Schuld. Die Kirchenmusik wird gegenwärtig überhaupt vernachlässigt. Auch die Correspondenten unserer musikalischen Zeitungen ignoriren dieselbe gänzlich, obschon hier öfter interessanterer Stoff zu finden sein würde, als das weltliche Treiben darbietet. — Allerdings sollte auch die Möglichkeit einer Wiedereinführung in unsere öffentlichen Concerte besprochen werden. Kam es hier zu keiner Debatte — und es hat dies wohl Niemand mehr bedauert, als ich — so lag der Grund, außer in den angeführten Umständen, darin, daß nicht eine noch größere Anzahl von Musikdirectoren und Kapellmeistern zugegen war. Das schließt jedoch nicht aus, daß eine Berathung unter einer hinreichenden Anzahl von hierbei betheiligten Mitgliedern und eine Beschlußnahme eine Umgestaltung unseres ganzen öffentlichen Musiklebens und nach einigen Jahren eine gänzlich veränderte Geschmacksrichtung zur Folge haben müßte. Die Frage nach der Einrichtung der Concerte ist eine Lebensfrage der musikalischen Gegenwart. Es muß endlich einmal dieser alte Schlendrian zur Sprache kommen, und an die Stelle dilettantischer Liebhaberei für einen oder einige Meister der neueren Zeit eine universelle Kunstanschauung, eine gleichmäßige Berücksichtigung alter und mittler, und auch n e u e s t e r Zeit treten. Außerordentlich viel ist hier zu erörtern, und wenn Hr. H. meint, daß der Gegenstand nicht einmal zu einem Antrag geeignet sei, so muß man tadeln wollen, und mit der Voraussetzung herantreten, auch gar nichts anzuerkennen, oder absichtlich gegen jede bessere Einsicht sich verschließen!

Hrn. Gollmick's Antrag über Prüfungscommissionen hat Hr. H. mit dem meinigen zusammengestellt, obschon beide nur in eine entferntere Beziehung gebracht werden können. Daß auch dieser Antrag verworfen wird, versteht sich, nach dem Bisherigen, schon von selbst. Aber man kann große Bedenken über die Ausführbarkeit des hier in Vorschlag Gebrachten hegen, und doch diesen Anfang als den ersten Versuch einer Abhülfe willkommen heißen. So viel steht fest, daß Kleinigkeiten und Modeartikel weit schneller Verleger finden, als größere Werke. Immer klagen die Componisten, daß ihre besten Sachen im Pulte verschlossen ruhen, während sie Compositionen ediren müssen, deren sie sich schämen. Hr. H. hat uns bisher nur mit unfruchtbarem Tadel beschenkt, die wahre Belehrung aber zurückgehalten. Er würde sich sehr verdient gemacht haben, wenn er bessere Auskunftsmittel hätte vorschlagen wollen. Es wäre hier gerade ein passender Ort gewesen.

Hr. Sattler brachte ein Repertorium für Manuscripte in Anregung, um dasselbe zu erreichen. Ich stimme Hrn. H. bei, wenn er sagt, daß auf solche Weise viele Werke hervorgezogen werden würden, welche besser in ihrer Dunkelheit geblieben wären; aber es ist auch richtig, daß wenn es auf diese Weise gelingt, einmal eine gute Composition zu retten, und ihr Eingang zu verschaffen, dies eine reichliche Entschädigung für alles Ueberflüssige gewährt. Das wird doch Keiner im Ernst behaupten wollen, daß nur diejenigen Werke, welche gedruckt werden, des Erscheinens würdig sind. Freilich, Göthe und Schiller, und Mozart und Beethoven haben sich Bahn gebrochen. Dieser schon von Hegel gebrauchte Beweis indeß beweist durchaus nichts, denn nur unter Barbaren wäre es möglich, daß die Schöpfungen solcher Genies für immer verkannt werden können. Aber es giebt Talente, die bei weitem nicht an jene Größen hinanreichen, und doch in ihrem Schaffen berechtigt, für die allgemeine Entwicklung nothwendig sind. Diese bedürfen der Förderung, und die Erfahrung hat gelehrt, daß das, was sich zufällig in dieser Hinsicht darbietet, durchaus nicht ausreichend ist.

Hrn. Schumann's Antrag auf Abschaffung der französischen Titel wird eine Bagatelle genannt. Es sind geringfügige Worte, es ist auch nur eine Baga-

*) Freilich darf man nicht mit der Thüre in's Haus fallen, und die Leute bis zum Ueberdruß mit alter Musik peinigen; man muß erwägen, daß die Gegenwart das größte Recht hat, und die Vergangenheit, ihr gegenüber, nur eine secundäre Stelle einnehmen kann. Diejenigen, welche für Wiedererweckung des Alten thätig waren, haben stets darin gefehlt, daß sie Vereine ausschließlich fur alte Musik gründeten, wodurch die anfängliche Theilnahme der Mitglieder herabgestimmt wurde, und endlich ganz aufhörte.

telle, ob in der französischen Kammer „Citoyens" oder „Messieurs" gesagt wird; Kenner aber folgern aus dem Sieg dieser Worte Republik oder Monarchie. Es sind nur leere Worte, wenn Jemand schreibt: „in tiefster Unterthänigkeit", und sich damit entschuldigt, daß kein Vernünftiger an solche Thorheiten glaubt; daß aber damit die tiefste Heuchelei und die jesuitische Gesinnung, bei dem Ausgesprochenen sich etwas Anderes vorstellen zu dürfen, stets lebendig erhalten wird, entgeht der Aufmerksamkeit. So bezeichnen die französischen Titel bei uns nur die Kleinigkeit eines Mangels an nationalem Sinn, eine dem großen Deutschland unwürdige Accommodation. Ja, wenn die deutsche Sprache für den Haupttitel, und die französische, zur Erleichterung des Geschäftsverkehrs, nur für einen Nebentitel benutzt würde, so wäre doch hier eine Spur von nationalem Selbstgefühl zu entdecken. In der bisherigen Weise aber ist der vollkommenste Indifferentismus ausgesprochen, und eine kräftige, nationale Gesinnung wird nicht eher bei den Tonkünstlern allgemein sein, bis dieses Unwesen beseitigt ist.

Erklärung gegen den Nachdruck ist Hrn. H. eine anständige, aber nur in wenigen Fällen dringende Maßregel. Statt aller Antwort von meiner Seite lasse ich einen Verleger, Hrn. Conrad Glaser in Schleusingen, sprechen, welcher in der Zeitschrift „Teutonia", S. 15 von diesem Jahre, Folgendes sagt: „Was die Herausgabe größerer Compositionen für den Männerchor betrifft, so habe ich selbst das Bedürfniß neuer Schöpfungen der Art gefühlt, und es sind mir auch schon ganz vorzügliche Compositionen zum Verlage angetragen worden, von deren Uebernahme mich aber das schon oft gerügte Nachdrucksunwesen abhält. Nicht nur, daß mir und anderen Verlegern die kleineren Lieder — in Eisenach mußten deren drei aus meinem Verlage herhalten — nachgedruckt werden; nein, nun geht es auch über größere Werke her, wie das Eisenacher Comité mit dem Schneider'schen „Vater Unser" den Reihen begonnen hat, ohne an das hierher bezügliche Gebot Gottes gedacht zu haben. Lange kann und darf solch' nagender Wurm nicht mehr der Kunst schaden. Wir wollen hoffen, daß die dagegen unternommenen Schritte bald Abhülfe geben, und dann will ich mit Freude das Erscheinen größerer Compositionen fördern helfen."

Auch die Vorträge, welche bei der Versammlung gehalten wurden, finden vor der Kritik meines geehrten Gegners keine Gnade; Hr. Tschirch hat seine Frage mit der Frage beantwortet; Hr. Griepenkerl hätte ihm eine bittere Stunde gemacht, wenn er zugegen gewesen wäre.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. F. Friedrich, Op. 48. Hommage à Mozart. Grande Fantaisie. **Hagemann u. Copp.** $1\frac{1}{12}$ **Thlr.**

Die Themas sind der Zauberflöte und Don Juan entlehnt. Der Verf. hat sie locker zusammengereiht und taschenspielerisch in allerlei Figuren eingehüllt. Wie sehr er sich dabei an Thalberg gesonnt hat, welcher Nachahmungstrieb dadurch in ihm geweckt worden, sei hier nicht Gegenstand der Betrachtung.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. W. Kalliwoda, Op. 153. **Nr.** 1. Cinq Mazurkas. **Nr.** 2. Trois Marches militaires. **Peters. 2 Hefte, jedes** 15 **Ngr.**

Der deutsche Michel noch im tiefsten Schlafe!

Tänze.

A. Friese, Echo aus dem Norden. Walzer. Hagemann und Copp. $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

L. Berner, Veilchen-Polka. Ebend. 5 **Ngr.**

— —, **Gruß an Rostock. Galopp. Ebendaselbst.** 5 **Ngr.**

— —, **Vielliebchen-Galopp. Ebend.** $7\frac{1}{2}$ **Ngr.**
[Délices de la danse. Nr. 1, 5, 11.]

Der Friese'sche Walzer ist ganz modernen Geschmacks: Einleitung (Maestoso, dann Allegretto $\frac{3}{4}$ G-Moll), fünf Walzernummern und Finale; Schätze sind nicht in ihm, doch ist er im Allgemeinen ansprechend; der Verf. schließt *ppp*. — Die Berner'schen Tänze sind kurz und entsprechen ihrer Bestimmung; die beiden Galoppe sind Raser ächtester Sorte, zur Unterstützung und Beförderung der Tanzwuth.

Für Pianoforte zu vier Händen.

K. Appel, Op. 6. Jugendfreuden, 2tes Heft. Leichter Walzer. Nagel. 10 gGr.

Recht nett gemacht, und um so empfehlenswerther, da beide Stimmen selbständig gehalten sind und durchaus nicht das Ansehen eines Arrangements haben.

A. Lvoff, Ouverture de l'opéra: Ondine, arrangée par Adolphe Henselt. **Schlesinger. 1 Thlr.**

Die Ouvertüre hat nichts hervorstechend Eigenthümliches; das Arrangement erfordert virtuose Beherrschung des Instrumentes bei beiden Spielern und sichert denselben eine glänzende Wirkung.

W. A. Mozart, Six grandes Sinfonies, arrangées par Fr. Mockwitz et A. Hüttner. **Hagemann und Copp. Nr. 1. 1 Thlr. 10 Ngr. Nr. 4. 2½ Thlr.**

Nr. 1 enthält die Es-Dur Symphonie, von Mockwitz — Nr. 4 die C-Dur Symphonie mit der Fuge, von Hüttner arrangirt. Beide Arrangements sind mit Fleiß gearbeitet, öfters jedoch überladen, so daß die Ausführung mehr als nöthig erschwert worden. Die Ausstattung ist gut.

J. Haydn, Collection complète des Sinfonies arrangées par Fr. Mockwitz. **Hagemann und Copp. Nr. 10, 11, 12, 13. Jede 1⅙ Thlr.**

Auch diese Bearbeitungen sind zwar lobenswerth, leiden aber gleichfalls an Ueberladung und zu häufiger Benutzung der höchsten Octaven des Instruments. Der Uebersicht wegen seien die Themas der ersten Allegrosätze hier verzeichnet:



Für zwei Pianoforte.

L. v. Beethoven, Op. 55. Sinfonia eroica, arr. p. 2 Pfte. à 8 mains p. C. E. Hoffmann. **18 Fr.**

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. Hille, Op. 5. Sonate für Pfte. und Violine. Nagel. 1 Thlr.

Das Werk ist bereits vor vier Jahren erschienen und jetzt erst zur Besprechung eingesandt worden. Da es einer solchen, seines unbedeutenden Inhaltes halber, keinen ergiebigen Stoff darbietet, so übergiebt die Zeitschrift das Werk dem Krit. Anzeiger zur Verfügung. Dieser nimmt es als Antiquität in's Schlepptau, sagt, es habe drei Sätze: Allegro, Andante, Rondo valse, und läßt es, Verdruß zu vermeiden, dabei verbleiben.

C. Aguilar u. St. Szczepanowski, Op. 1. Grand Duo concertant p. Piano et Violoncelle. **Peters. 1½ Thlr.**

Die beiden Verfasser haben sich redlich in ihre Arbeit getheilt. Man sieht's an dem was sie fertig gemacht. Die Einleitung, die erste und dritte Variation, so wie das Schluß-Allegro kommen hauptsächlich auf Rechnung Hrn. Aguilar's, das Thema, die zweite und die Adagio-Variation auf Rechnung Hrn. Szczepanowski's. Beide waren beflissen, ihrer Spielfertigkeit genug zu thun. Damit ist Alles gesagt. Künstlerische Tendenzen hat weder der Eine, noch der Andere dabei verfolgt.

Für Violoncell.

A. C. Bockmühl, Op. 59. Le Troubadour. Collection de morceaux de salon mélodieux, brillants et de moyenne difficulté pour Vcelle av. acc. de Piano. Cah. IV. **Vollst. 1½ Thlr. Nr. 10, 11 u. 12, jede 20 Ngr. Peters.**

Zwar nicht von großem musikalischen Werth, jedoch der zweckmäßigen Behandlung des Instrumentes wegen zur Uebung zu empfehlen. Inhaltsverzeichniß: Nr. 10. Bolero andalousien. Nr. 11. Souvenir de l'opéra: l'éclair de F. Halevy. Nr. 12. 6me Thème original varié.

Für Flöte.

G. Briccialdi, Op. 48. Réminiscences de l'opéra Macbeth de Verdi. 2ème Concertino p. la Flûte av. acc. de Piano. **Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.**

Zuerst ein Allegro energico e risoluto, dann der Mittelsatz Andante assai sostenuto mit der Bezeichnung: „Scena del Sonnambulismo", hierauf sieben Uebergangstacte und der Schlußsatz Tema e Rondo dell' opera. Die Zusammenstellung der Noten ist für den Bläser lohnend, hat aber nicht unbedeutende Fertigkeit und Blaskraft zur Voraussetzung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 46.

Achtundzwanzigster Band.

Den 6. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt:

Aus Wien.

Wiens musikalische Physiognomie hat sich jetzt so abgeblaßt, daß sie einer Todtenmaske, wie man sie bei Sterbenden bekanntlich oft noch *vor* Eintritt des Todes bemerkt, gar nicht unähnlich ist. Mag man sich hinwenden, nach welcher Seite es auch sei, überall tritt einem die Misere in allen Gestalten und Formen entgegen. Die Musikhändler lamentiren gerade so, wie etwa die Schneider. So wie diese gegenwärtig nichts zu arbeiten bekommen, als höchstens eine Nationalgardenuniform, so ist die musikalische Apathie nun so groß, daß sie sich nicht nach neuen Compositionen sehnt, es wäre denn irgend ein von irgend einem Sänger oder Chore herabgeschrienes Freiheitslied. Unter zwanzig Clavierlehrern giebt es kaum einen mehr, der einige Stunden des Tages „besetzt“ hätte, denn der Adel ist größtentheils abgereist, die Beamtenaristokratie gestürzt, die Kaufleute und Fabrikanten ruinirt, der Mittelstand muß sich noch mehr einschränken, als bisher, noch dazu laufen die erwachsenen Schüler lieber mit der Muskete auf der Achsel, oder den Sarras an der Seite herum, anstatt die Wissenschaften und Künste zu cultiviren, und über alles dieses giebt es jetzt schon zwei bis drei Vereine, in denen man gratis oder beinahe umsonst singen lernen kann! Wo sollen unter solchen Umständen Schüler her- und Lehrer hinkommen? Letzteres ist noch leichter als ersteres zu beantworten, und doch ist gegenwärtig nichts zu thun, als sie beklagen, „weil ich zu schwach zu helfen bin“. Ein geregelter politischer Zustand wird auch diese Existenzen wieder rehabilitiren.

Wenden wir uns nun zu dem Theater, so werden wir finden, daß die Lust des Besuches unter dem Gefrierpunkte steht. Einige sonst verbotene Stücke thaten wohl zwei bis drei Mal ihre Schuldigkeit, aber um ein Kassastück zu werden, braucht man noch einige andere Ingredienzien, als etwas Witz und Satire auf Polizei nebst Censur. Man versuchte es also mit Herabsetzung der Eintrittspreise, und hat damit glücklich erreicht — daß alle drei (im Preise herabgesetzte) Vorstadttheater eben so leer sind, als früher. Zudem steht das frühere k. k. Hofoperntheater auf seine eigenen Kräfte beschränkt da. Diese mögen im Einzelnen recht ersprießliche sein, im Complex jedoch vermögen sie nicht die Kraft eines Directors und einen Zuschuß von 120,000 Fl. C.M. zu ersetzen. Man spielt also jetzt, wie auf den kleinsten Bühnen, auf Theilung, und *spielt* dabei noch überdies den Patriotischen. Denn man wird uns doch nicht einreden wollen, daß Aufopferung für das Vaterland und die Kunstgenossen der mächtige Hebel sind, der die Kärnthnerthorgesellschaft zusammenhält? Man kann es dem Theatersänger, der für sein Alter unversorgt dasteht, nicht übel deuten, wenn er für sich zuerst sorgt und denkt. Daher aber auch solche Beispiele von grassem Egoismus gerade bei *diesem* Stande. Der edle Beweggrund also, der diese Herren und Damen bei dem Entschlusse leitete, in dem vom Kaiser und seinem hohen Adel verlassenen Wien zu bleiben, ist keineswegs eine rührende Anhänglichkeit an

uns, sondern die Folge eines Blickes in die allgemeine oder eine sonstige Zeitung, welche sie belehrte, daß es in Berlin, oder München, oder Cöln rc. eben so unruhig als in Wien, und es daher vorzuziehen sei, lieber hier, als sonst irgend wo auf Besserung der Kunstzustände zu warten. Diesen Umständen haben wir zu danken, daß wir zwar noch unsere alte Oper haben, aber bis jetzt auch nichts weiter als alte Operndarstellungen gehört haben. Nur das war uns neu, daß man, „um die Vorstellung nicht zu stören“, wie einmal der Zettel naiv bemerkte, die Damen Vorschizki (aus Oedenburg), Engst (woher?) und Küchenmeister (aus Breslau) in ersten Gesangspartien gastiren ließ, was unter anderen als derlei unglücklichen Verhältnissen sicher unterblieben wäre. Ueber die Privatzänkereien der Sänger, über die ephemere Dictatur der Hasselt, welche sich auch längst in die für sie so nöthige Ruhe hätte setzen sollen, über das Weigern der Zerr, gegenwärtig zu singen, über das Hervordrängen des als Künstler so ziemlich unbedeutenden Roberti, über die eigenmächtige Ausschließung der Herren Schober, der beiden Formes und des Secretairs Adami, wie über noch ähnliche Scandale, wollen wir schweigen. Scandale gehören eben in kein Kunstblatt.

(Schluß folgt.)

Auch ein Wort über den Choral „Jesus meine Zuversicht“.

Welch' musikalisches Ohr wäre von dem abscheulichen Mißklang noch nicht zerrissen worden, der entsteht, wenn im fünften Verse *) dieses Chorals der Orgelspieler, vielleicht gar mit verstärkten Registern gis greift, und die Gemeinde dennoch ein unbeugsames g dazu singt?! — Zur radikalen Ausrottung dieses alten, fest eingewurzelten Uebels schlägt Hr. Louis Kindscher in Dessau folgende Harmonisirung vor:



rc. Hr. Kapellmstr. V. Klauß in Ballenstedt möchte sich nicht für Annahme dieser Harmonisirung erklären, da seinem Gefühle nach „die Tonart E-Dur, in welcher sich die Modulation zu Anfang entschieden bewegt, zu gewaltsam eingedrängt ist.“ Hierzu erlaube ich mir folgende Bemerkungen: Erstens kann man den Anfangsaccord e gis h auch als Dominante von A-Moll ansehen, und den darauf folgenden Dreiklang h dis fis durchgehend zu a : V I betrachten, weniger als ein entschiedenes E-Dur, sonst könnte Hr. K. z. B. auch den Choral „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“ als aus E-Dur gehend erklären.

2) das Herbe jener Folge im Zusammenhange mit dem vorhergehenden Verse auch zugegeben, läßt sich doch dieser gräßliche Mißklang auf keine einfachere Weise gründlich beseitigen, worauf es Hrn. Kindscher ganz hauptsächlich ankommt.

3) setzt Sebastian Bach (Vierstimmige Choräle, Leipzig, Breitkopf, 1784, S. 195 (originaliter in D-Dur):



welche Fortschreitung trotz der nahen Baßschritte im Zusammenhange etwas querständig klingt, mithin consequenter Weise dem Gefühle des Hrn. Kapellmeisters Klauß eben so wenig zusagen kann, da „vielmehr das Ohr den tonischen Dreiklang von C als Anfangsaccord des Satzes erwartet.“

Die von Hrn. Klauß vorgeschlagene Harmonisirung:



ist im Grunde mit der alten:

G : IV V⁷ a : VII° I

ganz einerlei, denn wenn Hr. K. über den Secundenaccord c d fis a den Stab bricht und dafür den Accord fis a c setzt, so stellen sich hiermit zwei Harmonien V^7 und VII^0 heraus, von denen eben die letzte sehr häufig für die erste gilt und gebraucht wird, die also mithin identisch gelten können. Uebrigens ist dem sehr tüchtigen Hrn. Kindscher wohl zuzutrauen, daß ihm auch die Klauß'sche Harmonisirung längst bekannt war, und er dieselbe nur, als nicht zum Zweck führend, absichtlich vermied, da nach der Angabe des Hrn. Kapellmstr. K. die Gemeinde nach wie vor bei dem berüchtigten g beharren muß.

In dem Satze, welcher anhebt: „Da nun meiner Ansicht nach rc.“, ist von Hrn. K. keine neue Ansicht ausgesprochen worden. Suum cuique.

Möchte doch der rühmlichst bekannte Musikge-

---

*) nicht Strophe, denn genau genommen, besteht bekanntlich eine Strophe aus Versen und nicht umgekehrt. Demnach enthält das Lied „Jesus meine Zuversicht“ zehn Strophen, und jede einzelne Strophe sechs Verse.

lehrte Hr. Organist C. F. Becker in Leipzig seine gewichtige Stimme in dieser Angelegenheit vernehmen lassen — ich bitte ihn hiermit im Interesse Vieler um seine Belehrung.

Stettin. **Gustav Flügel.**

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In **Berlin** hat die neueste Zeit ungeachtet der Unruhen und des Zusammentretens des Landtages singende Gäste gebracht: Hesse aus Potsdam sang in Lortzing's „Czaar und Zimmermann" und Donizetti's „Liebestrank", Hr. Precz im Tell und den Hugenotten. Heinrich Blume ist pensionirt; der Oberon neu einstudirt und bereits so einige Male gegeben, und Kapellmeister Nicolai hat sein Amt an der königl. Kapelle angetreten.

Frau **Küchenmeister-Rudersdorf** von Breslau singt in Wien, Frl. **Schwartz** von Wien in London, und sobald die russische Grenze für Künstler wieder frei wird, Frau **Fehringer** und Hr. **Knopp** aus Hamburg in Riga, und Hr. Doct. **Liebert** aus Chemnitz in Reval.

Fräul. **v. Marra** wird in Königsberg erwartet, wie man dort vom 10ten Mai schreibt.

Signora **Fodor**, welche bisher zu Berlin in der italienischen Oper durch ihren trefflichen Gesang den Freunden der Kunst so reichen Genuß gewährte, wird Berlin für immer verlassen. Die Künstlerin begiebt sich zunächst zu ihrem Vater nach Paris und von dort nach Italien, wo sie wahrscheinlich in Venedig ein Engagement annehmen wird.

Montag, den 22sten Mai, wird der von uns kürzlich erwähnte Schüler Paganini's auch vor dem größeren deutschen Publikum im Theater zu Frankfurt a.M. spielen; der Zettel kündigt an: Große Phantasie über Motive aus Lucia von Lammermoor, componirt und vorgetragen von Hrn. **Apollinary Kontski.** Das Gebet Moses von Paganini für die G-Saite allein, vorgetragen von Hrn. Apollinary Kontski aus einem von ihm selbst componirten Nachtrag.

Musikfeste, Aufführungen. Den 2ten Juni findet in **Freiberg** ein Concert statt, wo die Ouvertüre zum Wasserträger, das Pianoforte-Concert von Beethoven in C-Moll, vorgetragen von Frl. Marie Becker, Soldatenchor aus dem Wasserträger, der Bergmannsgruß von Anacker zur Aufführung kommen.

Die republikanische Gesellschaft in **Colmar** wird ein großartiges Concert für die polnischen Flüchtlinge halten.

Concert für die Armee in Wien. Ein Concert zum Besten der Armee! Das klingt seltsam, ist aber wahr. Es wurde hier, sagt der Humorist, von der Frau Fürstin Schwarzenberg ein Verein zu dem Zwecke eingeleitet, um — wie der Zettel des obbesagten Concerts sagt — der k. k. lombardisch-venetianischen Armee, welche sich, durch den Verlust ihrer Bagage, in bedrängter Lage befindet, zu Hülfe zu kommen."

Vermischtes.

Julius Becker's Oper: Die Erstürmung von Belgrad, wurde bis jetzt zwei Mal in Leipzig gegeben. Wir werden nächstens darüber berichten.

Aus **Darmstadt** wird in der „Didascalia" ein gut durchgearbeiteter Plan zu einer Centralisation der Bühnen aufgestellt, welcher wieder auf dem Frankfurter Reichstag fußt. Unter Anderem heißt es: Die sämmtlichen Vereine wählen einen Ausschuß; dieser macht das Parlament auf die Bedeutung des Unternehmens aufmerksam, und könnte alsdann etwa folgenden Vorschlag machen: 1) Der Ausschuß wählt aus sich eine verantwortliche Oberbühnen-Commission Deutschlands. 2) Die gewählte Commission strebt alsbald die Gründung einer Schauspielerakademie zu Frankfurt, als dem Hauptsitze des politischen Lebens der Deutschen, an. Sie wird gegründet zum Theil auf Kosten der verschiedenen Vereine (zu denen zu treten man als eine Sache des Patriotismus leicht geltend machen kann, und wobei sich die reicheren deutschen Fürsten wohl gerne betheiligen werden), theils auf Kosten des Parlaments, das im Namen der deutschen Kunst einem jeden Staate einen kleinen Beitrag auferlegt.

In **London**, läßt sich die Modenzeitung schreiben, drängen sich alle Virtuosen zusammen, weil sie in keinem anderen Theile von Europa, außer etwa noch in Petersburg, Anklang finden. Auch Jenny Lind hat sich wieder eingefunden und ist zuerst als Amina aufgetreten. Ihre Stimme, sagen die unparteiischen Berichterstatter, scheint an Kraft gewonnen, aber auch an Lieblichkeit bedeutend verloren zu haben. Ihr Gesang selbst war noch nachlässiger, sie sang ganz häufig falsch. Gleichzeitig mit ihr singen in London die Viardot-Garcia und die Alboni. — Spohr hat für die „Philharmonischen Concerte" in London eine neue, die achte, Symphonie geschrieben, die kürzlich zur Aufführung kam. „Wenn die Künstler Selbsterkenntniß besäßen," sagt ein sehr urtheilsfähiger Berichterstatter, „würde Dr. Spohr diese Composition nicht nach England gesandt haben, weil sich unmöglich bezweifeln läßt, daß sie selten, wenn überhaupt jemals, wiederholt werden wird. Die Gedanken sind alt und ihre Behandlung ganz so, wie es Jedermann im Voraus weiß, welcher die Werke des Meisters kennt." — Ein englischer Verehrer des unglücklichen Donizetti, dessen bewunderungswürdige Fruchtbarkeit als Componist sprichwörtlich geworden, erzählt, wie er versichert, nach den glaubwürdigsten Angaben, ein Beispiel von schneller Arbeit, dem nichts Aehnliches entgegengesetzt werden kann, nicht einmal das Gebet im „Moses" von Rossini, das der Meister bekanntlich in einer Viertelstunde hinkritzelte: „Unter Donizetti's vielen Opern befindet sich auch eine unter dem Titel: „Rosamonde", die unter folgenden au-

ßerordentlichen Umständen componirt wurde: Donizetti reiste in der Nähe von Monterosi und fiel da vier Banditen in die Hände. Als diese erfuhren, wer er sei, und daß er kein Geld bei sich habe, drohten sie ihm das Leben zu nehmen, wenn er ihnen nicht bis zum nächsten Morgen eine neue Oper schaffe. Die oben genannte war das Resultat, und sie kam in Florenz zum ersten Male zur Aufführung."

Der **Berliner Figaro** bringt folgende charakteristische Schilderung: Ein ganz eigenthümlich beängstigendes Gefühl ergriff Ref., als er zum ersten Mal nach sechs Wochen wieder die Räume des Opernhauses betrat. Es waren die süßen, schmeichelnden Melodien Oberons, die ihn hineingelockt hatten. Gewiß ist eine Sehnsucht nach so friedlichem Genuß, mitten in den fortdauernden politischen Kämpfen der letzten Zeit, und jener ununterbrochenen Aufregung aller Kräfte und Triebe, verzeihlich und erklärlich, man möchte sich wieder einmal auf den sanften Wogen des Gesanges schaukeln, und denkt sich das Vergessen der Stürme, das Verträumen einer Stunde unter den Mährchen-Wundern der Musik so verführerisch — und doch ist der Erfolg ein ganz anderer. Man begrüßt dieselben Räume, die noch vor Kurzem, gefüllt bis auf die letzten Sitze, wiederhallten von dem Enthusiasmus über eine gefeierte Sängerin; es sind dieselben Stühle, die einladend winkten, derselbe Vorhang, dasselbe Orchester, — aber ein neues Geschlecht nimmt auf den Bänken Platz, ein neuer Geist weht durch die Herzen; die lang gewohnten Klänge wollen sich nicht einschmeicheln in das Ohr, das jetzt nur politische Reden zu hören gewohnt ist; das Auge hat ein großes Weltdrama aufführen sehen; statt der heiteren Muse ist der Schlachtengott mit dem ernsten Blicke auf die Weltbühne getreten — kurz Alles ist ganz anders geworden, daß die Naivität der vergangenen Zeit, die Naivität des Genusses für immer geflohen scheint — wenn nicht auch das Theater mit dem mächtigen Gange der Riesenzeit gleichen Schritt hält, und sich aus der Lethargie aufrafft, in welche es seit den letzten Jahren immer tiefer zu versinken drohte. Wenn der Genius der Zukunft erst in die Hallen der Kunst treten wird, dann werden sie sich auch wieder mit begeisterten Priestern und Anbetern füllen! —

Berichtigung. In Nr. 42, am Schlusse, gaben wir eine Uebersicht der Wiener Instrumentmacher, und fügten dieser die Angabe der wichtigsten Fabriken in Leipzig und Sachsen bei. Diejenigen Namen, welche mit * versehen waren, wurden als die Inhaber der goldenen oder silbernen Preismedaille bezeichnet. Wir haben dabei die Fabrik: J. G. Irmler sen. in Leipzig übersehen, welche schon im Jahre 1840 die kleine goldne Preismedaille, im Jahre 1842 aber die erste sächsische große goldne Preismedaille erhielt, und berichtigen nachträglich hierdurch diesen Umstand.

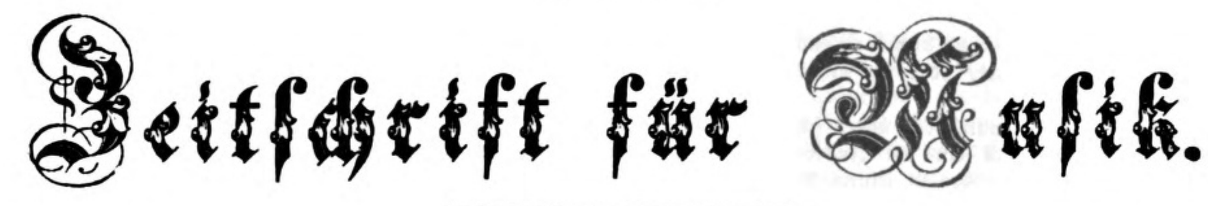
Tonkünstler-Versammlung. Wir haben seit der ersten Ankündigung in Nr. 16 dieser Blätter vom 22sten Februar geschwiegen, da wir bald die Ueberzeugung gewannen, daß unter den gegenwärtigen Umständen an das Zustandekommen der zweiten, diesjährigen Tonkünstler-Versammlung nicht zu denken sei. Wir zauderten indeß, dies früher auszusprechen, da es möglich war, daß die Verhältnisse noch eine günstigere Wendung nehmen konnten. Jetzt drängt die Zeit, und vor Kurzem eingegangene Anfragen veranlassen uns zu der Erklärung, **daß wir in diesem Jahre die Versammlung für unausführbar halten, und daß demnach dieselbe bis zum Juli nächsten Jahres verschoben werden muß.**

Das Comité.

Obiger Erklärung füge ich noch hinzu, daß vor dem Eintritt der Ereignisse mehrere Anmeldungen aus größerer Ferne: Wien, Paris, Hamburg, eingingen, nachher jedoch plötzlich ein Stillstand eintrat, bis neuerdings aus Magdeburg, Gera, Stettin und anderen näheren Orten wieder mehrfache Zusagen gemacht wurden. Diese Zusagen enthielten zugleich die Erklärung, daß die darin Angemeldeten unter allen Verhältnissen kommen würden. Um nun den Wünschen dieser Herren zu willfahren und ihnen Gelegenheit zu einem Zusammentreffen unter sich und mit uns zu geben, da auf die Theilnahme Entfernterer doch kaum noch zu rechnen ist, mache ich den Vorschlag, eine kleinere Versammlung zu veranstalten, und bestimme hierzu, im Einverständniß mit den hiesigen Mitgliedern des Vereins, **den letzten Mittwoch im Juli, den 26sten Juli** demnach. An diesem Tage werden wir bereit sein unsere Gäste zu empfangen. Diese Versammlung soll indeß mehr einen Privatcharakter tragen, und weitläufigere und kostspieligere Vorbereitungen sollen demgemäß auch gänzlich unterlassen werden. Diejenigen, welche sich hierbei betheiligen wollen, werden gebeten, am Abend zuvor sich einzufinden, damit der nächste Tag theils Besprechungen, theils musikalischen Unterhaltungen und geselligem Zusammensein vollständig gewidmet werden kann; zugleich ersuche ich dieselben um baldige Anmeldung, damit hinsichtlich des Versammlungslocals eine passende Wahl getroffen werden kann, auch diejenigen, welche schon bestimmte Nachricht gegeben haben, weil die Frage entsteht, ob sie bei veränderter Einrichtung der diesjährigen Versammlung noch zu kommen geneigt sind.

Fr. Br.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 47. Den 10. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die Fehler der Tonbildung im Gesange.

Von H. Ruff.

Daß man von der menschlichen Stimme in Betreff der Tonerzeugung die verworrensten Begriffe nicht nur im großen Publikum, sondern auch bei der Mehrzahl der Gesanglehrer und Sänger vorfindet, muß um so mehr bedauert werden, als nur wenige, vielleicht auch unwirksame Mittel zu Gebote stehen, um hierüber Licht und Verständniß zu verbreiten, zumal der Gesangskunst überhaupt bei weitem nicht allgemeine Achtung gezollt wird, wenn gleich sie überall Eingang und eine Art Pflege findet. Man singt, und urtheilt viel über Gesang, behält aber immer nur das ihm Uneigenthümliche im Auge: die Manier, die Fertigkeit in Colorаturen u. dgl., worin jedes gut behandelte Instrument der Menschenstimme den Rang streitig machen kann, der schöne Ton aber, die Seele dieser Kunst, ohne den sie ein werthloses Nichts ist, wird wenig vermißt, obgleich selten gefunden. Der Maler wählt mit Sorgfalt die Farbe, um seine Idee treu und schön wiederzugeben, der Bildner sucht nach der edelsten Masse, aus der er seine Gebilde formt, und dem Sänger sollte es gleichgültig sein, mit welchem Ton er sein Seelenleben schildert? Wenn vor mehr denn hundert Jahren der Gesang auf einer so hohen Stufe des Ansehens stand, so müssen wir dies der Sorgfalt zurechnen, die jene Sänger auf die Bildung des schönen Tones verwendeten, denn der schöne, edle Klang der menschlichen Stimme ist es, was selbst dem Ungebildeten Achtung vor der Kunst einflößt; und wenn andererseits in jenen Zeiten die richtige Einsicht in das Wesen des Gesanges beim Publikum zu finden war (wie die kritischen Berichte zeigen, die von damals auf uns gekommen), so ist dies dem richtigen Gesichtspunkt zuzuschreiben, aus dem jene Meister die Kunst aufgefaßt, indem sie durch das Streben nach größter Schönheit in ihren Leistungen den ästhetischen Funken, der ihren Zuhörern inwohnen mochte, weckten und zur Flamme der Erkenntniß anfachten.

Hier ist nun der schroffe Gegensatz, den jene Zeit mit unserer bildet. Der Sänger der Jetztzeit hält es nicht mehr der Mühe werth, in die Geheimnisse seiner Kunst einzudringen, er gebraucht die Stimme nach Bequemlichkeit, ohne sich über edlen und unedlen Klang Rechenschaft zu geben, das Publikum wird im Geschmack herabgestimmt, hält sinnlose Schreierei für edlen Gesang, Grimassen und Unarten für italienische Manier, und somit haben wir einen Zeitpunkt erreicht, in dem Niemand weiß was er soll und was er will. Es wäre zu wünschen, daß sachkundige Männer sich vereinten, um theoretisch diese ins Schwanken gerathene Sache festzustellen, sehr nöthig wäre ferner, daß in all' den Instituten, wo Gesang gepflegt werden soll, der Lehre vom schönen und guten Ton die meiste Aufmerksamkeit zugewendet würde. Doch, jene Herren klagen viel über Verfall der Kunst, ohne die Mittel der Besserung anzugeben, während unsere Conservatorien Sänger und Sängerinnen in die Welt schicken, die zwar auf den Vortrag einiger italienischer

Arien abgerichtet sind, von dem Gebrauch ihres Stimmorgans aber gar keine, oder die unrichtigste Vorstellung haben.

Was versteht man aber unter schönem Ton?

Schöner Ton ist ein der Individualität angemessen starker Klang, der in seinem Wesen unabhängig auftritt von dem Körper, der ihn erzeugt; ein Klang also, frei von jeder fehlerhaften Beimischung, die er durch schlechten Anschlag oder durch Hindernisse im Munde erhalten kann. Von Natur aus ist dieser schöne Ton wenig Individuen eigen, d. h. es kommt selten vor, daß ein dem Gesang sich Widmender in allem Anfange schon jenen fehlerfreien Klang in der Stimme hat, und selbst in diesem Falle ist es nöthig, daß er von seinem Vortheile überzeugt werde, damit nicht der nächste Zufall ihn dieser Begünstigung beraube. Gewöhnlich aber verfallen unsere Sänger in Unarten, die ihnen das ganze Leben hindurch anhängen, ohne daß sie jemals zur Erkenntniß derselben gelangen, und da das wenige Gute, das wir heute noch in der Gesangskunst zu hören bekommen, bald von dem Schlechten und Fehlerhaften verdrängt sein wird, so möge es vergönnt sein, hier einige von den am häufigsten vorkommenden Unarten der Sänger und Sängerinnen ausführlicher zu besprechen, als es bis jetzt in den vorhandenen Lehrbüchern des Gesanges geschehen ist, vielleicht daß damit das Verständniß der Sache zum Wohl der Kunst einigermaßen gefördert wird.

Fehlerhafte, schlechte Klänge entstehen im Gesange: durch unrichtige Stellung der bei der Tonerzeugung betheiligten Organe, als da sind: Brust, Kehlkopf, Zunge, Zähne, oder durch unrichtige Führung des Tonstrahles nach der Nase, dem harten und weichen Gaumen. Wie verschiedenartig auch die Fehler sein mögen, denen wir an unseren Sängern begegnen, sie lassen sich immer auf jene Ursachen zurückführen.

Beengende Haltung der Brust giebt dem Ton ein gedrücktes, ängstliches Wesen und der Stimme eine Schwäche, die oft in keinem Verhältniß zur natürlichen Ausbildung der Organe steht. Der Sänger in nachlässiger Stellung beraubt die Lungen der freien Thätigkeit des Luftaufnehmens, der Ton wird schwach, man hört ihm die physische Erschöpfung an, er erliegt bei der geringsten Anstrengung. Wir begegnen diesem Fehler gewöhnlich bei Dilettanten, die, ein Notenblatt in der Hand, am Clavier stehen und singen sollen; Verlegenheit, die sich gern hinter eine Art nonchalance verbirgt, wird Veranlassung dazu. „Die Brust dient der Stimme als Blasebalg und als Resonanz zugleich," sagt Liscowius in seiner Physiologie der Stimme, sie darf daher weder durch die Kleidung des Sängers, noch, wie oben bemerkt, durch nachlässige Stellung in freier Thätigkeit gehemmt werden. Welch' eine Wichtigkeit der freie Gebrauch des Athems überhaupt für den Gesang hat, dies darzuthun will ich bei einer anderen Gelegenheit versuchen; hier genüge die Ueberzeugung, daß ein mit beengter Brust hervorgebrachter Ton im Klange immer unschön ist; auch verursacht diese Art zu singen ein schmerzhaftes Drücken in der Gegend des Brustblattes. Dem Sänger ziemt eine freie Haltung gestützt auf die Wirbelsäule des Rückens, als die Grundfeste des Körpers; die Brust wird dadurch unabhängig zu jeder Thätigkeit geeignet, und so bietet der Sänger dem Auge des Zuschauers ein angenehmes Bild, ohne daß der Hörer durch Müdigkeit und Erschöpfung des Singenden zu gleichem Gefühl der Ermüdung hingezogen wird. Selbst die verschiedenen Stellungen, zu denen der Künstler auf der Bühne veranlaßt ist, geben keinen Grund, diese Regel zu vernachlässigen.

Der Kehlkopf hat bei gehöriger Luftführung für jeden Ton seine bestimmte Stellung, wie sich der Sänger durch Betasten des Halses leicht überzeugen kann. Für tiefe Töne nimmt er seinen Platz möglichst tief ein, und steigt von da allmälig empor; doch lassen sich höhere Töne auch mit einer tiefen Stellung des Kehlkopfes geben, wenn dazu eine bedeutende Luftmasse verwendet wird, nur wird der Klang (wie Joh. Müller, Liscowius u. A. bei ihren Experimenten schon beobachtet haben) um Vieles gedämpfter sein. Man bezeichnet dies mit den Ausdrücken: Kehlton, Halston, Halsstimme &c. Der Zuhörer vernimmt einen Klang, der in ihm die Vorstellung erregt, als müsse der Ton einen bedeutenden Raum im Halse passiren, ehe er an die Außenwelt tritt, und so ist es auch. Die Sänger, mit diesem Fehler behaftet, strecken den Hals in die Höhe und den Kopf nach vor, wodurch der Raum zwischen dem Kehlkopf und der Rachenhöhle bedeutend verlängert wird. Mit dieser Art des Tones behelfen sich unsere hohen Tenore fast alle, Rubini ausgenommen. Es herrscht nämlich der Glaube, ein Tenorist müsse die höchsten vorkommenden Töne mit der Bruststimme erreichen, die Natur aber hat den Registern der Menschenstimme ihre Grenze streng angewiesen, und sie zu überschreiten ist grober Mißbrauch, der sich durch die kurze Dauer dieser Stimmgattung so lange rächen wird, bis man den irrigen Weg ganz verläßt. Die höchste Stimmlage erlaubt dem Tenor das eingestrichene g mit Bruststimme zu erreichen, und jeder Sänger fühlt hier schon den starken Druck, den der Kehlkopf auf das Zungenbein ausübt, alle übrigen Töne aber, statt sie mit gut gebildetem Falsett zu singen, werden von unseren Sängern auf jene Weise, mit tiefstehendem Kehlkopf und einem Athemaufwand erzeugt, der ihnen das Blut

nach dem Kopf treibt, wie die Röthe des Gesichtes und der Augen deutlich beweiset.

Bei Bassisten findet eine andere Unart Statt, nämlich die Manier, mit tieferstehendem Kehlkopf zu singen. Jeder wird schon gesehen haben, daß Baßsänger, die einen tiefen Ton erreichen wollen, der außer ihrem Bereiche liegt, oder den auszubilden sie vernachläßigt haben, beim Singen den Hals verkürzen und das Kinn gegen die Brust anziehen; dadurch wird der Schildknorpel nach hinten gedrückt und die an ihn gehefteten Stimmbänder mehr als nöthig erschlafft. So entstehen die rauhen, kratzenden Töne, die man Strohbaß nennt. Mezzo-Sopranstimmen, die Alt singen wollen, bilden ihre Töne gewöhnlich auf dieselbe Weise, nur daß der Klang hier nicht rauh und kratzend wird, sondern mehr scharf und grell hervortritt. Von einer Modulation ist bei diesen Tönen nicht die Rede, sie können nur im Forte auftreten, während das Piano auf diese Art gar nicht hervorzubringen ist.

Die Zunge kann nachtheilig auf die Tonbildung wirken, indem sie sich am hinteren Theil wölbt und die Mundhöhle ausfüllt. Der Ton wird dumpf und unklar, die Aussprache des Textes undeutlich. Wir finden diesen Fehler bei Sängern, die von Natur mit einer starken, fleischigen Zunge versehen sind; doch auch Andere lassen sich ihn zu Schulden kommen und glauben damit, die ihnen fehlende Fülle des Klanges zu ersetzen. Wird die Zunge an der Spitze in die Höhe gestreckt, so giebt dies dem Ton einen zweideutigen, schielenden Klang, der falsch, gewöhnlich zu hoch, auch bei Sängern erscheint, die übrigens ein gutes musikalisches Gehör haben. Eben so benehmen die oberen Zähne, wenn sie von Natur schon lang, dem Tonstrahl in den Weg treten, der Stimme den gemäßigten, wohlthuenden Charakter, machen sie grell und unangenehm, während ein nicht übertriebenes Heraustreten der unteren Zahnreihe zum Theil von guter Wirkung ist, weil dadurch der Boden der Mundhöhle verflacht und somit geeignet wird, den Luftstrahl ungehindert heraustreten zu lassen.

Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, diese Fehler zu beseitigen, denn man hat es zum Theil mit Organen zu thun, deren Thätigkeit unserer Willkühr entzogen ist. Ich kann die Hand öffnen oder schließen, ich kann den Fuß ausstrecken oder zurückziehen, der Kehlkopf und die Stimmbänder fügen sich nicht dem bloßen Willen des Menschen, und selbst die Zunge in ruhiger Lage zu erhalten, ist mit vieler Schwierigkeit verbunden, nur lange mit Verstand angestellte Uebungen bringen in ihre Thätigkeit die gewünschte Ordnung.

Wir haben also die Hindernisse betrachtet, die dem Ton im Munde des Sängers von selbst in den Weg treten; vielleicht ist die Anzahl der daraus entstehenden Fehler größer als die hier angegebene, doch wird der Leser bald die Ueberzeugung gewinnen, daß es die am gewöhnlichsten vorkommenden sind. Eine zweite Rubrik würde sich nun aus den Fehlern zusammenstellen lassen, die durch schlechte Führung des Tonstrahles im Munde entstehen. Hier ist vor allem Anderen der Nasenton zu erwähnen, den man, wie Liscowius richtig bemerkt, lieber Nasenklang nennen soll, weil nicht die Nase den Ton, sondern dem Ton den Klang giebt. Die Herren Physiologen (Liscowius, Müller, Biot) bemühen sich, das Vorkommen dieser Klangart ausführlicher in seinen Ursachen vorzuführen. So sagt Liscowius (Physiologie der Stimme, Leipzig, bei Barth, 1846, Seite 63): „Der Nasenton kommt unter folgenden Umständen vor: 1) wenn das knöcherne und knorpelige Gewölbe der Nasenhöhle, oder ein Theil desselben, von Natur zu enge ist (der seltenste Fall); 2) wenn dieses knöcherne und knorpelige Gewölbe der Nasenhöhle durch äußere mechanische Verletzungen oder durch gewisse Krankheiten verengt ist; 3) wenn die dasselbe auskleidende Schleimhaut durch Krankheit, z. B. durch Schnupfen, aufgeschwollen, verdickt und dadurch die Höhle verengt ist; 4) wenn Geschwülste oder Gewüchse, z. B. Schwäre oder Polypen, die Nase verengen; 5) wenn sie von Schleim, Tabak ꝛc. angefüllt und dadurch verengt ist; 6) wenn das Gaumensegel defect ist, und daher zu viel Luft in die Nasenhöhle eindringen läßt; 7) wenn die Nasenflügel zusammengedrückt werden und auf diese Art der Luft den Ausweg versperren.“ Etwas weiter unten heißt es: „Der Nasenton entsteht, wenn bei dem Gebrauch der Stimme die aus der Kehle in die Nase einströmende Luft daselbst gehemmt wird. Diese Hemmung entsteht, wenn entweder der Nasenkanal regelwidrig enge ist, oder wenn mehr Luft in denselben eindringt, als, auch bei regelmäßiger Beschaffenheit desselben, frei durch ihn hindurchströmen kann.“

Diese Theorien finden größtentheils in der Sprache ihre Anwendbarkeit, im Gesange nur in sofern, als das Textwort zum Ton hinzutritt. Man muß dem Sänger, soll er nicht auf Irrwege geleitet werden, sogar die Idee benehmen, als ginge ein Theil des Luftstrahles aus der Kehle in die Nase, denn es kann jeder an sich selbst die Erfahrung machen, daß ein wahrhaft guter und schöner Ton ganz gleich klingt, ob er mit zugehaltener oder offener Nase gesungen wird. Der Strahl, der der Nase zugeführt wird, ist mehr ein klangloser Luftstrahl und für die Tonerzeugung von keiner Bedeutung, nur die Aussprache von Consonanten, die eine Schließung der Lippen oder des

Vordermundes verlangt, macht noch die Oeffnung des Nasenkanals einigermaßen nöthig. Der Sänger darf die Nasenhöhle nur zum Athmen gebrauchen und nie der irrigen Meinung der Herren Theoretiker folgen, die da behaupten, die Nase sei auch Leiter des Tonstrahles; denn wie könnte ein Tonstrahl, durch die gekrümmten Gänge des Nasenkanals geführt, mit dem gerade zum Munde heraus geleiteten sich außen zu gleichem Klange verbinden. Im Gegentheil muß es sich der Sänger zur strengsten Aufgabe machen, dem Klang seiner Stimme die möglichste Unabhängigkeit von der Nase zu geben, selbst bei der Aussprache der Consonanten m und n und des französischen Textes überhaupt. Wer es hierin gleichgiltig nimmt, wird nie Wohlklang in seinen Gesang bringen und selbst bei der größten Fertigkeit lächerlich erscheinen. Auf der Bühne hören wir diesen Klang ziemlich selten, sein Vorkommen beschränkt sich auf einzelne Stellen, unter Dilettanten dagegen finden wir ihn desto häufiger, und es kommen hier Sänger vor, die sich mit Hartnäckigkeit darin behaupten.

Der am allerhäufigsten vorkommende Fehler ist die Gaumenstimme, ein dumpfer, unedler Klang, an dem nur ein Sänger Wohlgefallen finden kann, dem ästhetisches Gefühl mangelt. Der Grund seiner so allgemeinen Verbreitung über fast alle männlichen und weiblichen Stimmgattungen ist wohl in dem Umstand zu suchen, daß die Töne des zweiten Mittelregisters (also in der Gegend des eingestrichenen c) im Munde des Sängers einer geringen Dämpfung bedürfen, die, mit gehöriger Vorsicht angewendet, jenen angenehmen und immer noch klangvollen Uebergang in das folgende Falsettregister herstellt, in der Uebertreibung aber Gaumenklang erzeugt, eine Unart, die sich bald auf alle übrigen Corden der Stimme erstreckt, den schönen Klang derselben unterdrückt, und die verständliche Aussprache des Textes unmöglich macht. Der Tonstrahl verliert sich dabei in die weichen Theile des Mundes, die ungeeignet sind ihm zur Resonanz zu dienen. Die Endursache dieses Fehlers aber ist nur darin zu suchen, daß der hintere Theil des Mundes im Vergleich zum vorderen zu sehr erweitert und nach oben gewölbt ist. —

Auch der blökende, unangenehm starke Klang, den manche Sänger ihrer Stimme geben, muß hier erwähnt werden. Er entsteht im vorderen harten Theile des Gaumens, und mischt der Stimme etwas Animalisches bei, das auf jedes Gefühl gleich unangenehm wirkt. Man bezeichnet dies derb aber treffend mit dem Worte: Kalbston, denn ein solcher Gesang ist dem Blöken eines Kalbes ziemlich ähnlich.

Die hier erwähnten Fehler treffen wir bei männlichen und weiblichen Stimmen oft einzeln, oft auch in Verbindung mit einander an, und werden ihnen noch lange und oft begegnen, wenn die Sänger und Sängerinnen nicht bald einsehen werden, daß die höchste Aufmerksamkeit und Sorgfalt ihrem Instrumente, der Kehle, zugewendet werden müsse. Der Instrumentalist ist durch Anschaffung eines guten Claviers, einer Violine u. s. w. jener Mühe überhoben, erringt er sich die Fertigkeit, den vorhandenen Ton kunstgerecht zu entlocken, so ist Alles gethan, während der Sänger sein Organ dahin bilden muß, daß nur gute und schöne Töne aus demselben hervorgehen. Die Behandlung dieser Töne, die Fertigkeit in den Manieren des Gesanges kann erst nach jenem Studium ein Gegenstand seines Fleißes sein. Jeder Mensch besitzt von Natur eine Stimme zur Sprache wie zum Gesange, obgleich der Eine darin begünstigter sein mag als der Andere; aber selbst der Unbegünstigste kann durch künstliches Zuthun sein Organ vervollkommnen und brauchbar machen, während ein mit den besten natürlichen Fähigkeiten Versehener durch Vernachlässigung oder Unkenntniß seine Anlage untergräbt oder gänzlich vernichtet. Möchte doch bald wieder die Zeit kommen, wo die Gesangskunst aus diesem Gesichtspunkt aufgefaßt der daran theilnehmenden Welt wirklichen Genuß gewährt. —

Lemberg. H. Ruff.

Erwiderung,

die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Hrn. F. Hinrichs betreffend.

(Schluß.)

Musikdir. Tschirch hat mit seinem Vortrage durchaus nichts Anderes bezweckt, als den Gegenstand zur Sprache zu bringen. Der Zweck der Anregung aber schließt die Prätention aus, schon eine vollständige Lösung zu geben. Hier galt es allein, das Thema hinzustellen, und es der — künftigen — Debatte zu überlassen, ob das in Vorschlag Gebrachte brauchbar befunden werde. Was die Rede des Prof. Griepenkerl betrifft, so muß ich zunächst hervorheben, daß Hr. H. einen Theil seiner Gegenbemerkungen auf „ganz nichtigen Fundamenten" auferbaut hat. Mein geehrter Gegner hat in allen übrigen Sätzen mein Referat seiner Betrachtung zu Grund gelegt; hier begegnet es ihm, daß er anderen Quellen folgt, und demzufolge von einem Beifall spricht, von welchem in meinen Mittheilungen auch nicht ein Wort zu lesen ist. So hat er es sich selbst zuzuschreiben, wenn er, unvorsichtig in der Aufnahme von Mittheilungen über diese Vorgänge, auf falsche Fährte geräth und in ein

schreiendes Mißverständniß verfällt. Um consequent tadeln zu können, mußte er freilich dies Mal über mein Referat hinausgehen, und sich nach anderen Quellen umsehen, da ich nicht die Unklugheit begangen hatte, von Beifall zu sprechen, wo es mir nicht zukam, zugleich des Mangelhaften zu gedenken, und so eine gerecht abwägende Kritik zu geben. Hr. H. bezieht den gespendeten Beifall allein auf den Inhalt des Vortrags. Daß aber bei mündlicher Darstellung die persönlichen Eigenschaften des Redners sehr in die Waagschaale fallen, daran denkt Hr. H. seltsamer Weise nicht; ihm sind Vorträge nicht mehr als abgelesene Zeitungsartikel. Im Gegensatz hierzu nun muß ich bemerken, daß keinem Mitglied der Versammlung von den Vielen, welche ich nachher darüber zu sprechen Gelegenheit fand, die Einseitigkeit der dargelegten Ansichten entgangen ist. Der meisterhafte Vortrag war es zunächst, die treffliche, schwungvolle Diction, die Begeisterung des Redners, welche die Sympathie der Versammlung weckten. Auch der Inhalt fand Anerkennung, jedoch nur unter großen Einschränkungen, und wenn dies Letztere weniger hervortrat, so lag der Grund darin, daß die Zuhörer nicht, wie Hr. H., der Meinung waren, das Kind mit dem Bade auszuschütten, und der Mängel wegen auch das Gute zu verdammen.

Ich habe wohl nicht nöthig, indem ich auf meine ausführlichen Abhandlungen über Entwicklung der Oper im XXIII. und XXIV. Bande dies. Bl. verweise, zu bemerken, daß ich mit den Ansichten meines Freundes Griepenkerl in dieser Hinsicht durchaus nicht übereinstimme. Demohngeachtet lege ich seiner Richtung gerade in der Gegenwart eine nicht unbedeutende Berechtigung bei. Gr. ist der Mann der Partei, der Bewegung, ist ein Ultraradicaler auf musikalischem Gebiet. Wer von einem solchen die ganze Wahrheit erwartet, hat die Verkennung nur sich selbst zuzuschreiben. Gr.'s Beruf, wie er sich jetzt ausspricht, ist: anzuregen, Kampf und Streit und damit Interesse zu wecken. Hierzu kommt, daß es auf musikalischem Gebiet doppelt nothwendig ist, die Grundsätze geltend zu machen, welche Gr., wenn auch einseitig, vertritt. Gerade auf musikalischem Gebiet lag bis jetzt die Gefahr nahe, statt zugleich vorwärts, sich ausschließlich nur rückwärts zu wenden, und die Mißverständnisse, welche noch immer eine Lehre treffen, die neben wohl begründeter Rücksicht auf die Vergangenheit, zugleich die Gegenwart nicht zu vernachlässigen räth, sind ein schlagender Beweis dafür. *) Meint man aber, daß solche, durch ihre extreme Steigerung paradoxen Lehren der bisherigen geordneten Entwicklung hindernd in den Weg treten, statt sich abzuschleifen, und auf ihre ihnen wirklich innewohnende Berechtigung zurückgeführt zu werden, so muß der Glaube an die Macht des Bestehenden und bisher Gültigen ein sehr geringer sein. Uebrigens muß ich zu Prof. Griepenkerl's Rechtfertigung hinzufügen — ich lege darauf Gewicht, und bitte, diesen Umstand nicht zu übersehen — daß seine wirkliche Ansicht nicht so parador ist, wie sie in dem Vortrage sich ausspricht. Die Nothwendigkeit, das, was er sagen wollte, in den Zeitraum einer Stunde zu drängen, nöthigte ihn, nur die Spitzen zu berühren, und manche Einschränkung unerwähnt zu lassen, welche die Schroffheit gemildert haben würde. Hierzu kommt, daß der Eifer der Sache, und sein lebendiges Naturell ihn leicht weiter fortreißt, als er eigentlich beabsichtigt, und daß er, so Manches im Feuer der Rede bis zum Extrem steigert, was er später nachher selbst ergänzt. Im Allgemeinen kann ich nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit zu bemerken, wie die höhere, wissenschaftliche Betrachtung der Musik noch im Entstehen ist. Es sind vorzugsweise doch nur Bausteine, welche die Einzelnen für das spätere, große Gebäude herzu bringen. Hier nun drein zu fahren, und ihnen zum Vorwurf zu machen, daß sie nicht schon das Ganze geben, sondern nur ein Moment der Sache, ist nicht blos ungerecht, es hat etwas von unleidlicher Art, und es ist mit Bestimmtheit zu sagen, daß wir, wenn diese Weise nicht bald beseitigt wird, statt der Fortschritte Rückschritte erleben werden. Von äußeren Vortheilen kann bei einer Thätigkeit in dieser Sphäre wahrhaftig nicht die Rede sein. Vergällt man nun noch den Einzelnen die Lust an der Sache, so ist ihnen nicht zu verdenken, wenn sie sich zurückziehen, und auf einem Gebiet nicht weiter thätig sein wollen, wo jede im höheren Interesse unternommene Bestrebung stets mit kleinlichen Hindernissen zu kämpfen hat. In anderen Sphären anerkennt man jede, wenn auch kleine, Förderung bereitwillig, und betrachtet sie als Beitrag zu dem großen Ganzen. Hier giebt es immer Mäkelnde und Kritelnde, die unzufrieden sind, wenn der Autor nicht gerade das ausgesprochen hat, was sie in ihrem Kopfe meinen; hier ist es immer Mode, daß Jeder seine abweichende Ansicht nicht blos als eine solche betrachtet, sondern zugleich für die bessere hält. — Deutschland erkennt jetzt, daß für seine politische Gestaltung Einheit vor allen Dingen nothwendig ist. Auch wir müssen nach Einheit streben oder wenigstens Parteien auf dem Grunde einer Alles in sich befassenden Einheit besitzen, wenn es besser werden soll. Das Gezänk über Kleinigkeiten, die Zersplitterung in tausend Zufälligkeiten muß aufhören, und Differenzpunkte von

*) Ich werde auf diese Sätze in meinen „Fragen der Zeit" später zurückkommen.

geringerem Werth dürfen nicht die Annäherung in der Hauptsache stören. Hr. H. beklagt, daß wir Parteien noch nicht besitzen, aber sein Raisonnement über Gr. ist nicht der Weg, um dahin zu führen. Das ist individuelle Verstimmung, das ist Eigensinn, da ist nichts von objectiven Bestimmungen, durch welche die Richtungen gesondert und auf Principe zurückgeführt werden.

„Die musikalischen Vorträge in ihrer bisherigen Beschränkung dürften" — nach der Ansicht meines Gegners — „die Mühe kaum lohnen." Freilich wurden Chor- und Orchestermassen dabei nicht aufgehäuft; liegt jedoch das Bedeutende ausschließlich darin? Ein Jeder erwidert: Nein. Nun begreife ich in der That nicht die Ansicht des Hrn. H., denn von jener Beschränkung abgesehen, ist geleistet worden, was auch dem strengsten Tadel dreist entgegentreten kann. Wenn er dabei Gelegenheit nimmt, die Aufführung von Manuscripten zwar dankenswerth zu nennen, im Ganzen sich jedoch gedrungen fühlt, angehende Tonkünstler zu warnen, so ergeht er sich in willkührlichen Hirngespinnsten der thatsächlichen Wahrheit gegenüber, und seine Sätze sind demzufolge einer Erwiderung fast unwerth! Die Manuscripte, welche zur Aufführung kamen, sind sogleich nachher von Verlegern angenommen und gedruckt worden. In einer Versammlung von zwischen 150 und 200 Personen waren vielleicht kaum zehn Recensenten. Von Allen Befürchtungen, welche Hr. H. ausspricht, hat sich nur das Gegentheil gezeigt!

Die Theilnahme der Frauen endlich wird mit einem Witz abgefertigt. Ich kann hierauf nichts erwidern, da Hr. H. unterlassen hat, einen Grund für seine Mißbilligung anzugeben; nur das sei bemerkt, daß Unparteiische gerade hierin einen wesentlichen Fortschritt unserer Versammlung gefunden haben, und daß Männer, welche jetzt an der Spitze der deutschen Bewegung stehen, geäußert haben, wie die Musiker erreicht hätten, was bei ihnen erst erstrebt werden müsse. Daß übrigens Frauen als Künstlerinnen eben so wesentlich zur Versammlung gehören als Männer, und daß es darum eine ganz willkührliche, vom Zopfe dictirte Rücksicht gewesen wäre, sie auszuschließen, scheint Hr. H. nicht zu erwägen. —

Die Erwähnung des Zopfes erinnert mich an Hrn. Sattler's Gedicht, welches Hr. H. mit diesem Namen beehrt. Ich hielt es für meine Schuldigkeit, dieses Gedicht aufzunehmen, und ging außerdem von der Erwägung aus, daß nicht ein Schriftsteller, sondern ein Musiker hier auftritt. Der Versuch mußte als ein Zeichen erfreulicher Regsamkeit betrachtet werden, wobei es mehr auf die Gesinnung als den Ausdruck derselben ankam.

Jetzt zum Schluß noch Einiges Allgemeinere.

Hr. H. spricht von einer nicht unbedeutenden Zuversicht in meinen Bekanntmachungen. Ich glaube, der Unparteiische wird in den Aufsätzen, welche der Versammlung vorangingen, und den Zweck hatten, diese vorzubereiten, das Gegentheil finden. Man muß von vornherein gegen jede bessere Einsicht sich verschlossen, und dadurch an Keckheit bedeutend gewonnen haben, um, wie Hr. H., Behauptungen aufzustellen, welche aller thatsächlichen Begründung entbehren. Stets sprach ich nur von einem Versuche, der unternommen werden solle, stets auch erinnerte ich an die Möglichkeit eines minder befriedigenden Gelingens. Zum Beweis dafür, zum Beweis, daß der Zuversicht eher zu wenig als zu viel vorhanden war, erinnere ich an einen Artikel der Allgem. musik. Zeitg., welchen diese vor der vorjährigen Versammlung unter der Ueberschrift: „Tonkünstler-Versammlung", veröffentlichte. Dort wird mir zum Vorwurf gemacht, daß ich nur von einem „Versuch" gesprochen, daß ich mit zu geringer Zuversicht die Bekanntmachung erlassen habe. Der geneigte Leser wolle bemerken, wie auf diese Weise in demselben Blatte das Entgegengesetzte von mir verlangt wurde, und die große Schwierigkeit, es Allen recht zu machen, erwägen. Thut man das Eine, so schreit der Zweite, thut man das Andere, so klagt der Erste. Solche Confusion aber kann den Beweis liefern für meine oben ausgesprochene Behauptung, wie Jeder das zu Markte bringt, was er eben in seinem Kopfe ausgeheckt hat, bei ganz subjectiver Anschauung der Sache und ohne irgend eine objective Erwägung. Jedenfalls habe ich den erwähnten Tadel des Hrn. H. mir zugezogen durch meine zweite Bekanntmachung vom Februar dieses Jahres. Diese ist entschiedener gehalten, also im Sinne des Vfs. des ersten Artikels in der Allg. musik. Zeitung, den Wünschen des Hrn. H. aber entgegen. — Die Wahrheit freilich ist, daß ich nicht daran gedacht habe, was irgend Jemand sagen werde, sondern ausschließlich der Natur der Sache gefolgt bin. Die ersten Bekanntmachungen sollten das Unternehmen erst in's Leben rufen: darum hier die Zurückhaltung; bei der zweiten konnte ich meine Worte an einen bestimmten Kreis richten, an alle diejenigen, welche ihre Zusage zu fernerer Theilnahme gegeben hatten; es handelte sich nicht mehr um einen Versuch, es war ein bestimmter Anfang gegeben; darum hier die größere Entschiedenheit.

Indem ich jener früheren Bekanntmachungen gedenke, finde ich Gelegenheit, einige sehr arge und auffallende Irrthümer des Hrn. H. zu berichtigen. Von der Höhe seiner Einsicht herab belehrt er uns, wie es nothwendig gewesen wäre, Sectionen zu bilden; es

ist das eine jener Unterlassungssünden, die ihn endlich zu dem Ausruf: „Hier scheint der letzte große Fehler gemacht zu sein", begeistert. Nun ist es aber wirklich spaßhaft, daß ich die Nothwendigkeit, Sectionen zu bilden, in einer meiner früheren Bekanntmachungen, Band XXVI. Nr. 31, S. 132, schon mit klaren Worten ausgesprochen habe. Wenn dies Mal eine Ausführung dieses Vorschlags nicht möglich war, so lag der Grund darin, daß für das erste Mal die Zusammensetzung der Versammlung durchaus dem Zufall überlassen werden mußte, und eine Bestimmung nicht eher gegeben werden konnte, als nach schon erfolgter Ankunft der Mitglieder. Dann aber wäre sicher der erste Vormittag verloren gegangen; ja, es hätte geschehen können, daß wir nach erfolgter Beendigung der Vorarbeiten wieder hätten auseinander gehen müssen, und das Resultat wäre gewesen, daß man gesagt haben würde: Seht den deutschen Zopf; vor lauter Formalitäten kommen sie nicht zur Sache. Wir kannten uns noch nicht einmal persönlich, und sollten schon in Sectionen arbeiten!

Ich bemerkte so eben, die Zusammensetzung sei dem Zufall überlassen gewesen; ich bediente mich hier eines Umstandes zur Vertheidigung, der von meinem Gegner gleichfalls angegriffen wird. Das ist gerade „der letzte große Fehler", daß wir unterlassen haben, bestimmte Persönlichkeiten einzuladen. „Man hat sich nicht die Mühe gegeben, bedeutende Männer für das Unternehmen zu interessiren, und zur Theilnahme zu gewinnen." Hier verkennt mein Gegner ganz die Grundgedanken, welche mich leiteten. Es wäre unverzeihlich von mir gewesen, wenn ich zu einer Sache hätte bestimmt und ganz speciell, gewissermaßen officiell, einladen wollen, über deren Gelingen ich noch keine Bürgschaft hatte. Begreift Hr. H. nicht die Verantwortlichkeit, welche ich mir auf solche Weise nutzlos aufgebürdet, die für Manchen gewiß willkommene Veranlassung zu begründetem Tadel, die ich gegeben hätte? Fand sich aber durch meine Bekanntmachung Jemand angeregt, und kam aus eigenem Antrieb, war man demnach geneigt, den Versuch freiwillig mit zu unternehmen, so war ich bei einem unbefriedigenden Verlauf außer Schuld. Sei dem indeß wie ihm wolle; Hr. H. verlangt mindestens die Betheiligung von „einer parlamentarischen Entwicklung fähigen Persönlichkeiten." Hier nun würde mich mein Gegner sehr verbinden, wenn er ein Verzeichniß solcher Persönlichkeiten aufstellen wollte, wobei er natürlich alle die, welche durch äußere Verhältnisse, allzugroße Entfernung, dienstliche Stellung u. s. f. gehindert sind, ausschließen müßte. Wir würden sehr dankbar sein, die Namen dieser Persönlichkeiten zu erfahren und es uns zur Pflicht machen, den empfangenen Angaben gemäß zu handeln.

Endlich sei noch über die Erweiterung des Planes, der anfänglich nur Musiklehrer zu einer Versammlung berief, bemerkt, daß diese Erweiterung eine ganz naturgemäße Entwicklung der ersten Idee, ein Fortschritt genannt werden muß, der aus der Theilnahme, die das Unternehmen fand, aus den zahlreichen Anmeldungen hervorging. Musiklehrer waren die ersten gewesen, mit denen ich mündliche Rücksprache genommen hatte. Diese bildeten den Mittelpunkt, den anfänglichen Kern. Mit der Betheiligung von Musikern anderer Fächer war jene Umbildung nothwendig gegeben, und versprach zugleich der Versammlung ein erhöhetes Interesse.

Nach allem Bisherigen kann ich der Kritik des Hrn. H. eine wirkliche Bedeutung nicht zugestehen; die sehr vereinzelten guten Bemerkungen, die sich etwa darin finden, gehen unter in der Menge des Irrigen oder Halbwahren und Schiefen. Eben so wenig kann davon die Rede sein, daß durch jene Arbeit der Sache genützt worden sei. Hätte Hr. H. geschrieben, wie Dr. Krüger in seinem „Maigruß", hätte er in derselben Weise, wie dieser der nur noch projectirten Versammlung vorarbeitete, so das nachher Geleistete geprüft, vorurtheilslos und ohne Schmeichelei, aber von Erwägung der wirklichen Verhältnisse ausgehend, so würde er sich Dank erworben haben. Jetzt, bei seiner gegnerischen Haltung, erblickt er Alles viel zu sehr in einem nachtheiligen Lichte, als daß irgend Jemand geneigt sein könnte, sich ihm mit Vertrauen zu nähern. Möge er bedenken, daß eine Vereinigung von Musikern, die andere Interessen zur Grundlage hat als die des Musikmachens, schon ein Fortschritt über die bisherigen Zustände hinaus genannt werden muß. Wäre auch die Einheit nur im Gefühl vorhanden gewesen, es müßte das schon etwas ganz Anderes genannt werden, als was bei Musikfesten, Männergesangsfesten u. s. f. in Frage kam. Weiß Hr. H. nicht, daß es noch immer Musiker giebt, welche jede geistige Anregung, jede Bestrebung, die über das Handwerksmäßige hinausgeht, für den Künstler für verderblich halten? — eine Classe, gegen welche schon Rochlitz vor langen Jahren kämpfte, deren Genossen er — ich citire aus dem Gedächtniß — als „brave Söhne Tubalkains" bezeichnete, „von welchem abstammen die Geiger und Pfeifer." — Der gänzlichen Erstorbenheit aller höheren Interessen auf musikalischem Gebiet gegenüber, wie sie die flache Kunstanschauung in der neueren Zeit begünstigt hat, — rühmliche Ausnahmen, wie immer zugestanden, — ist es schon ein Großes und Schönes, wenn die Tonkünst-

ler sich aufraffen, wenn das Interesse für eine höhere Idee die Mehrzahl zu beleben beginnt, und es ist eine kunstfeindliche Gesinnung, gegen einen solchen Aufschwung schonungslos aufzutreten, weil die Resultate noch keine, auch für kurzsichtige Augen bemerkbare, augenblicklich in das Leben eingreifende sind.

Ich habe meinem geehrten Gegner sein vollständiges Recht gewährt, indem ich seinen Artikel in diesen Bl. wiedergegeben habe. Der geneigte Leser möge nun unsere Ansichten und die Gründe dafür vergleichen, und entscheiden. Es ist nicht meine Absicht, durch meine Erwiderung einen unfruchtbaren Streit hervorzurufen, einen Streit, der bei der Masse der Gegenstände immer nur in bogenlangen Artikeln geführt werden könnte. Dieser mein Wunsch schließt indeß nicht aus, daß Hr. H. später, nach einer zweiten Versammlung, wieder auf den Gegenstand zurückkommen möge. Ich werde dann bereitwillig mit ihm die Sache weiter erörtern. Liegt ihm freilich ernstlich an der letzteren, so möchte es seine Pflicht sein, bei der nächsten Versammlung selbst sich zu betheiligen, und es würde ihn nicht entschuldigen, wenn er sagen wollte, daß ihm das Unternehmen einer solchen Theilnahme nicht würdig scheine. Dann mag sich zeigen, wie weit er im Stande ist, positiv Förderndes und Ersprießliches vorzubringen.

Früher war es der Fall, daß diejenigen, welche am lautesten sprachen, eine laute Sprache selbst am wenigsten vertragen konnten, und, indem sie für Andere immer den strengsten Tadel in Bereitschaft hatten, durch den kleinsten Tadel schon empfindlich gereizt sich zeigten. Der Fortschritt der Neuzeit ist, daß wir entschiedene Sprache auch vertragen lernen. Ich setze bei meinem Gegner voraus, daß ihm dies große Princip der Gegenwart, welches jeden Anderen als gleichberechtigt neben sich anerkennt, und Ausschließlichkeit unnachsichtlich in die Sphäre einer längst überwundenen Bildungsstufe verweist, zum Bewußtsein gekommen ist. Von diesem Gesichtspunkte aus möge er unseren Streit betrachten, und demnach nicht unnöthiger Weise in Zorn gerathen, wenn ich mit Entschiedenheit sprach, und von demselben Rechte Gebrauch machte, welches er für sich in Anspruch nahm. Ich kämpfe allein im Interesse der Sache, die eine allgemeine Angelegenheit, wenigstens die einer Partei im höheren Sinne, keineswegs die einer Coterie ist. Polemik im persönlichen Interesse, Polemik, welcher persönliche Rechthaberei zu Grunde liegt, verachte ich.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Stransky, Op. 6. Fantaisie pour Vcello avec accomp. de Piano. Witzendorf. 1 Fl. 24 Kr.

— — —, Op. 12. Nr. 1. Fleurs des operas, 6 Mélodies. Ebend. 1 Fl.

J. Merkel, Op. 29. Reminiscenses de l'opéra Martha de Flotow. Fantaisie. Müller. 1 Fl. 30 Kr.

Alle drei Nummern sind dem Instrumente angemessen geschrieben. Sie eignen sich zum Vortrage in Salons. Weiteres zu bemerken findet sich kein Stoff.

Lieder mit Pianoforte.

A. Büchner, Op. 5. Vier Lieder für eine Stimme. Siegel u. Stoll. 15 Ngr.

Wir konnten dem Componisten in seinen früheren Liedern nachrühmen, daß er, bei nicht hoher Erfindungsgabe, doch genügende musikalische Gewandtheit und Anstand zeige, die seine Stücke über einen niedrigen Standpunkt erhoben. Dieses Heft kann uns nicht zu gleich günstigem Urtheil bewegen. Wenn auch die Individualität des Componisten, so weit er sie bis jetzt entwickelte, unverkennbar dieselbe geblieben, so zeigt sich doch schon ein Hinneigen zu einem gewissen bequemen Schlendrian, es tritt der Wille hervor, dem vulgären Geschmacke Zugeständnisse zu machen. Wir wollen ihn hiermit freundlichst zur Aufmerksamkeit auf sich selbst angemahnt haben.

E. Aguilar, Op. 2. Ständchen. Lied von Miss A. R. Samuda. Peters. 5 Ngr.

Höchst gewöhnlicher Sang.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 48.** Den 13. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Variante in dem Choral:

„Jesus meine Zuversicht".

Von C. F. Becker.

Die fünfte Zeile in dem in der Ueberschrift genannten Choral, oder eigentlich nur die dritte Note derselben, gab meinem Freund, L. Kindscher, Veranlassung, einige Vorschläge zu machen, um bei einer dort befindlichen Variante — der Organist spielt gis und die Gemeinde singt an einigen Orten g — eine Uebereinstimmung zu bewirken. Aufgefordert, meine Ansichten über diesen Fall auszusprechen, kann ich nicht umhin, mich dahin zu erklären, daß 1) ein Zwiespalt zwischen der Gemeinde und dem Organisten gar nicht vorhanden sein sollte, und letzterer stets sich zu Concessionen gern entschließen muß, wenn die Gemeinde keine andere, als eine solche geringfügige Anforderung, wie im vorliegenden Falle, an ihn stellt; daß 2) das besagte g, was die Gemeinde hier und da wünscht, sich historisch als richtig nachweisen läßt, daß aber auch 3) die Gemeinden, welche den Ton gis singen, stets sehr zahlreich gewesen sind, und endlich 4) die Bearbeiter dieses Chorals nicht entfernt an einen Querstand dachten, und sich an der Theorie nicht zu versündigen glaubten, wenn sie die allgemein bekannte Fortschreitung, wie sie sich in den meisten Choralbüchern für diese Zeile vorfindet und auch von L. Kindscher mitgetheilt wurde, in ihre Choralwerke aufnahmen. Nur einige Worte mögen zur Erläuterung dieser Punkte dienen.

1) Unbedenklich, meine ich, kann und soll der Organist der Gemeinde dann bereitwillig nachgeben, wenn a) die Variante gänzlich mit der Melodie verschmolzen ist, b) diese dadurch nicht verunziert wird, und c) durch die Veränderung die Melodie sogar gewonnen hat, wie z. B. die erste Zeile des Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme" — statt dem Original: d fis | a a | a a | h | a — durch die seit 1715 und vielleicht schon früher bei vielen Gemeinden eingeführte melodische Abweichung: d fis | a a | h cis | h | a.

2) Ist nun gar die sogenannte Variante, welche die Gemeinde mit kräftiger Stimme singt, originalgetreu, und somit nicht einmal eine solche zu nennen, dann muß sogar der Organist dem Verlangen der Sänger nachkommen. Und allerdings, die Gemeinden, welche sich das g in dem besagten Choral nicht nehmen lassen wollen, können auf ihr gutes Recht pochen, denn der Componist Joh. Crüger schrieb diesen Ton nieder, und ich theile zum Beweis die Zeile aus der Ausgabe seines Choralbuches (Berlin, 1658), in der die Melodie zum ersten Mal aufgenommen wurde, nachstehend mit:



3) So einfach es nun gewesen wäre, den Ton g festzuhalten, so übte doch — wie ich vermuthe — die nachfolgende Cadenz einen so mächtigen Einfluß aus, daß kaum zwanzig Jahr erforderlich waren, den Ton g in den Leiteton (subsemit. modi) gis zu drängen, und das Nürnberger Gesangbuch vom Jahre 1677 zeigt schon die Zeile in folgender Weise:

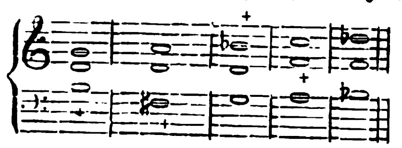


Von dieser Zeit an gewahrt man nun in einem jedem Choralbuche, selbst in den späteren Ausgaben von J. Crüger, den Ton gis und dieselbe harmonische Behandlung, wie ich nach Vergleichung einer großen Anzahl Choralbücher versichern kann. Diese Uebereinstimmung giebt uns den Beleg, a) daß der melodische Gang e fis | gis a dem Original vorgezogen, und fast allgemein aufgenommen worden ist, daß b) höchstwahrscheinlich, nur einzelne Gemeinden dem Original treu geblieben sind, weil außerdem sicher die zum allergrößten Theil höchst tüchtigen Bearbeiter der Choralbücher wenigstens eine Andeutung der Variante gegeben hätten, und daß c) diese Männer, welche sich mit Liebe und Eifer mit dem Choral in dem vergangenen wie in diesem Jahrhundert beschäftigten, sich mit dem harmonischen Fortschritt vom Jahr 1677 nicht an der Theorie zu versündigen glaubten, und nicht entfernt

4) an einen Querstand dachten. Ist denn aber ein solcher vorhanden? Ehrlich gestanden, ich kann keinen entdecken und spüre keine Härte in diesem Gang



den ich sorglos für mein Choralbuch, Thl. II. Nr. 88, niederschrieb, und der, ohne Absicht von meiner Seite, mit den Harmonien dieses Chorals eines J. S. Bach u. A. übereinstimmt. Wo wäre aber auch ein Tonstück zu finden, welches nicht derartige Gänge enthielte, und läßt nicht selbst der alte Crüger, wie oben zu sehen, ohne Scheu im Alt und Baß c und cis folgen? Wenn nun das Ohr, als der beste Richter, nichts gegen eine solche Fortschreitung erinnert, so ist es fast überflüssig, darnach zu fragen, was die Theorie dagegen einzuwenden hat. Doch auch sie soll berücksichtigt werden. Hören wir, was G. Weber darüber sagt: „Was die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit der Querstände angeht, so läßt sich auch darüber im Allgemeinen nur so viel sagen, daß sie nicht selten den gefälligen Fluß der Stimmen unangenehm stören, indeß freilich andere wieder beweisen, daß solche sogenannte unharmonische Querstände zuweilen keineswegs übel klingen. Unter die Umstände, durch deren Begünstigung mancher sonst anstößige Querstand gemildert und dem Gehöre genießbarer gemacht wird, gehört vorzüglich auch die Langsamkeit der Bewegung, wodurch dem Gehöre Zeit gelassen wird, dem Faden der Stimmenführung bequemer zu folgen," z. B.



So weit der praktische Weber, und es ist wohl genügend bewiesen, daß hier von einem sogenannten Querstand nicht füglich die Rede sein kann.

Dies meine Ansicht über diese Angelegenheit, und nun noch schließlich die Bemerkung, daß J. S. Bach in der zweiten seiner Bearbeitungen dieses Chorals mit dem Sextenaccord A=Dur die erwähnte Zeile beginnt, womit der von K. erwähnte Querstand allerdings entfernt ist. Allein Bach schließt die vorhergehende Zeile mit dem E=Dur Dreiklang. Ist dies nicht eine viel härtere Folge, und steht der A=Dur Sextenaccord wohl mit dem E=Dur in einem innigen harmonischen Verhältniß? —

Aus Wien.

(Schluß.)

In unseren Concertsälen macht man jetzt, statt musikalischen, politischen Lärm. Verschiedene Vereine und Comités halten ihre Sitzungen im Musikvereinssaale; dennoch war vor einigen Tagen Thalberg hier, und gab ein mäßig besuchtes Concert zum Besten der unbemittelten Nationalgardisten. Thalberg steht in Spiel und Composition auf jener Stufe, auf welcher wir ihn seit etwa neun bis zehn Jahren zu sehen gewohnt sind, und hat seitdem wohl eher Rück- als Fortschritte gemacht. So sehr er damals begeistern konnte, so kalt läßt er jetzt. Vielleicht hat auch die Gegenwart einen guten Theil an der Apathie, mit der wir nicht nur seine, sondern überhaupt alle musikalischen Leistungen genießen. Liszt war auch in

Wien, oder ist es noch, im Thalberg'schen Concerte ging er fortwährend von einem Platze zu dem anderen, und discurirte männiglich; mehr wissen wir nicht über ihn zu sagen.

Um endlich für den Schluß dieses Briefes doch etwas Erfreuliches zu berichten, so melden wir das Debüt des Frl. Lagrange, eins der wenigen hier zurückgebliebenen Mitglieder der am 1sten April versprengten italienischen Oper. Da Frl. Lagrange deutsch spricht, so hatte man ihr bei Pokorny ein Gastspiel vermittelt, und bis jetzt ist sie drei Mal als Rosine im Barbier aufgetreten. Sie machte, was eben in dieser Zeitperiode viel sagen will, ein großes Furore, und rechtfertigte dies durch eine beinahe dreioctavige Stimme vom tiefen g bis zum dreigestrichenen c, durch einen Schmelz des Klanges, wie man ihn selten hört, durch eine nicht nur brillante Coloratur, sondern, was mehr noch sagen will, durch eine geregelte Schule. Frl. Lagrange macht herrliche Triller, aber das non plus ultra, was man von ihr hören kann und was man vielleicht nie von einer anderen Sängerin in solcher Vollendung gehört hat, ist ein Staccato, und zwar kein verkümmertes, aus sechs bis acht Noten bestehendes, sondern sie singt gleich eine ganze Variation von Rhode, aus sechszehn oder noch mehr Tacten bestehend, mit gleicher Fertigkeit und unnachahmlicher Grazie sowohl hinauf als herunter. Die Sängerin soll nächstens in der Lucia auftreten, was uns Gelegenheit bieten wird, zu beobachten, ob sie in dramatischer Beziehung dieselbe Vortrefflichkeit, als in musikalischer, zeigen wird.

Mein magerer Bericht ist zu Ende. Wenn sich die Zeiten nicht bald ändern, die Aussichten nicht bald heller werden, so werde ich wahrscheinlich gar nichts zu schreiben haben. Wo man jetzt hinblickt, spiegelt sich Unerfreuliches oder gar Trostloses zurück, das Eingreifen eines großen, ausgezeichneten Geistes in unsere Zustände fehlt uns, und Siegfried Kapper singt in seinem eben erschienenen Christus-Liede über diesen Punkt:

> Noch liegt die Welt im Bösen,
> Noch liegt die Welt in Pein,
> Und der sie soll erlösen,
> Will erst geboren sein.

Ed. v. S.

Offener Brief an die Redaction der Zeitschrift für Musik.

Die neue Zeit ist gekommen. Sie haben sie selbst in diesen Blättern angekündigt. Wir sahen schon immer mit Freuden das Bestreben derselben, die Elemente, aus denen diese neue Zeit sich gliedern mußte, zu unterstützen, und die Elemente der alten Zeit zu unterdrücken und zu überwinden. Jetzt nun haben Sie ein noch entschiedeneres Auftreten in Aussicht gestellt. Lassen Sie uns in einer Zeit, wo Alles Adressen schreibt und schickt, Sie auch von unserer Seite zu dieser größeren Entschiedenheit auffordern. Wir haben längst mit Ihnen sympathisirt. Schon die Tonkünstler-Versammlung muß Sie überzeugt haben, daß Sie mit Ihren Bestrebungen nicht allein stehen. Sie wissen es auch. Aber Sie wissen auch, wie viel Zopfthum noch in unseren musikalischen Zuständen ist — Sie zögern deshalb, den ganzen Schwanz auszureißen, und wollen es behutsam mit einzelnen Haaren versuchen, um nicht unbarmherzig zu erscheinen. Unsere Zeit lehrt aber, daß nur durch Radicalcuren zu helfen ist. Also treten Sie rücksichtslos als Radicaler in der Musik auf, und gestatten Sie es uns, Sie mit diesen wenigen Worten dazu öffentlich aufzufordern, damit nicht nur Sie, sondern auch die musikalische Welt erfahre, daß es überall Musiker giebt, welche dem alten Regime den Krieg erklären, und nicht an das Gestern, sondern an das Morgen denken! —

Schreiben Sie selbst in diesem Sinne und werben Sie nur gleichgesinnte Mitarbeiter. Unter den Namen, welche Ihr Blatt trägt, finden wir auch den: Louise Otto. Leider aber suchen wir ihn seit lange vergebens in den Spalten der Zeitschrift. Wir sprechen es hier öffentlich aus, daß uns die früheren Aufsätze aus dieser Feder ungewöhnlich angeregt haben, und daß wir gerade in der jetzigen Zeit ihre Mitwirkung erwartet hätten. Für die „Arbeiterzeitungen", wo wir ihren Namen finden, mag es gleich Befähigte, wenn auch nicht Begeisterte geben, unter den Tonkünstlern sollte sie ihren Platz nicht leer lassen. —

Genehmigen Sie diese einfachen aufrichtigen Bemerkungen einiger Ihrer Gesinnungsgenossen und Verehrer.

Dresden, Ende Mai. Astolf Marschalk,
im Namen vieler Tonkünstler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Zu ungewöhnlicher Jahreszeit, am 3ten Juni, fand bei uns ein großes, von Frau Dr. Frege und den Herren Rietz, David und Behr veranstaltetes Concert zur Unterstützung der Nothleidenden in den sächsischen Fabrikbezirken Statt, welches außerordentlich zahlreich besucht war. Der erste Theil brachte die Ouvertüre „im Hochland" von Gade;

Recitativ und Arie aus Figaros Hochzeit, vorgetragen von Frl. Schwarzbach; Introduction und Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. C.M. David; Sextett aus Don Juan, vorgetragen von Frau Dr. Frege, Frl. Schwarzbach, Frl. Stark, und den HH. Widemann, Stürmer, Behr; Rondo von Mendelssohn, Op. 29, vorgetragen von Hrn. Prof. Moscheles; endlich Lieder von Rietz und Mendelssohn, vorgetragen von Frau Livia Frege. Im zweiten Theile kam die neunte Symphonie zur Aufführung. Das Programm zeigt, wie unsere besten Kräfte sich an der Ausführung betheiligt hatten, und wir haben deshalb nicht nöthig, die einzelnen Leistungen des genußreichen Abends zu rühmen, nur das sei lobend anerkannt, daß alle Gesänge in deutscher Sprache gesungen wurden. Die Symphonie, unter Rietz' Leitung, ging nach den wenigen Proben trefflich. Das Publikum zeigte Ausdauer, nur der letzte Satz rief gelangweilte Gesichter hervor. Es wird noch langer Jahre bedürfen, bevor dieses, nicht seiner künstlerischen Form, aber seinem Inhalte nach größte Werk des Jahrhunderts ausreichendes Verständniß findet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Am 14ten April gab **Carl Schuberth** in Petersburg sein erstes Concert daselbst nach seiner Rückkunft. An demselben Abend concertirte auch **Sophie Bohrer.**

Vermischtes.

Im Verlage von Ernst Becker in Darmstadt ist vor einigen Tagen ein Heftchen: „Deutsche Lieder" vom Prinzen **Emil Wittgenstein**, erschienen. Der junge Sänger läßt seine Begeisterung für die neuerrungene Freiheit des Vaterlandes erklingen, indem er zugleich seinem Unwillen über den Mißbrauch derselben von Seiten anarchistischer Parteischaaren Luft macht. Der Ertrag ist zum Besten der von den Italienern angegriffenen Tyroler bestimmt. Aus solchen Regionen sind derartige Gesinnungen erfreulich!

Rossini wollte den dramatischen Dichtern, erzählt die Theater-Chronik, so zu sagen, auf die Beine helfen, denn im Jahre 1837 machte er in einer italienischen Zeitschrift folgenden Aufruf: „Da ich mich überzeugt, daß ein interessanter Text, gehaltene Charaktere, viel Handlung und überraschende Situationen auch in der Oper wesentlich zum Gelingen eines Bühnenproducts beitragen, so widme ich für ein vorzügliches Textbuch 5000 Franken." (So viel ward noch nie für einen Operntext bezahlt.) Ja, gäb's nur mehr Rossini's!

Druckfehler. Nr. 45, S. 269, Sp. 1, Z. 8 v. u. lies: Nr. 31 statt Nr. 3.

Tonkünstler-Versammlung. Wir haben seit der ersten Ankündigung in Nr. 16 dieser Blätter vom 22sten Februar geschwiegen, da wir bald die Ueberzeugung gewannen, daß unter den gegenwärtigen Umständen an das Zustandekommen der zweiten, diesjährigen Tonkünstler-Versammlung nicht zu denken sei. Wir zauderten indeß, dies früher auszusprechen, da es möglich war, daß die Verhältnisse noch eine günstigere Wendung nehmen konnten. Jetzt drängt die Zeit, und vor Kurzem eingegangene Anfragen veranlassen uns zu der Erklärung, **daß wir in diesem Jahre die Versammlung für unausführbar halten, und daß demnach dieselbe bis zum Juli nächsten Jahres verschoben werden muß.**

Das Comité.

Obiger Erklärung füge ich noch hinzu, daß vor dem Eintritt der Ereignisse mehrere Anmeldungen aus größerer Ferne: Wien, Paris, Hamburg, eingingen, nachher jedoch plötzlich ein Stillstand eintrat, bis neuerdings aus Magdeburg, Gera, Stettin und anderen näheren Orten wieder mehrfache Zusagen gemacht wurden. Diese Zusagen enthielten zugleich die Erklärung, daß die darin Angemeldeten unter allen Verhältnissen kommen würden. Um nun den Wünschen dieser Herren zu willfahren und ihnen Gelegenheit zu einem Zusammentreffen unter sich und mit uns zu geben, da auf die Theilnahme Entfernterer doch kaum noch zu rechnen ist, mache ich den Vorschlag, eine kleinere Versammlung zu veranstalten, und bestimme hierzu, im Einverständniß mit den hiesigen Mitgliedern des Vereins, **den letzten Mittwoch im Juli, den 26sten Juli** demnach. An diesem Tage werden wir bereit sein unsere Gäste zu empfangen. Diese Versammlung soll indeß mehr einen Privatcharakter tragen, und weitläufigere und kostspieligere Vorbereitungen sollen demgemäß auch gänzlich unterlassen werden. Diejenigen, welche sich hierbei betheiligen wollen, werden gebeten, am Abend zuvor sich einzufinden, damit der nächste Tag theils Besprechungen, theils musikalischen Unterhaltungen und geselligem Zusammensein vollständig gewidmet werden kann; zugleich ersuche ich dieselben um baldige Anmeldung, damit hinsichtlich des Versammlungslocals eine passende Wahl getroffen werden kann, auch diejenigen, welche schon bestimmte Nachricht gegeben haben, weil die Frage entsteht, ob sie bei veränderter Einrichtung der diesjährigen Versammlung noch zu kommen geneigt sind.

Fr. Br.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 49. Den 17. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Nach einem Concert.

Von A. F. Riccius.

Das Orchester hatte so eben die rauschenden Schlußklänge des Instrumentalsatzes gespielt, welcher das heutige Concert beschloß. Die Zuhörer, ungeduldig und fast betäubt von dem überlangen Genusse, den man ihnen mit freigebigen Händen gespendet, erhoben sich von ihren Sitzen und eilten den Ausgängen des Saales zu. Es war ein wunderliches Treiben. In hastiger und unschicklicher Eile suchte Jeder zuerst auf die Corridors zu gelangen, um sich von da, die Treppen hinab, von allem Zwange ungefesselt den Wellen der frischen Luft in die Arme zu stürzen. Wer hätte in ihnen die Leute wieder erkannt, die noch wenige Minuten zuvor mit ernstem Antlitze den Klängen des Orchesters zuhörten. War auch nicht bei Allen die Lust am Hören von der Bedeutung, als der äußere Schein vermuthen ließ, so wußten doch auch die minder Eifrigen eine Theilnahme zu heucheln, welche der Andacht der Kenner kein Aergerniß gab. Heute waren die Räume des Saales mehr als gewöhnlich gefüllt. Eine fremde Sängerin, der Liebling des Theaterpublikums, wurde von der Direction veranlaßt, in dem Concerte zu singen. Die Erwartungen waren die größten. Viele der Anwesenden hatten jetzt geflissentlich vermieden, die Sängerin in der Oper zu hören. Sie sang nur italienische Meister, und wer mag diese süß-schauerlichen, coquett-läppischen Faseleien gern mit doppelten Preisen bezahlen? Auch heute im Concert bot ihr Programm außer einigen deutschen Liedern nur Gesangstücke italienischer Schule. Die Künstlerin löste die letztere Aufgabe befriedigend, so daß auch die Kenner, obgleich nicht den übertriebenen Enthusiasmus des größeren Publikums theilend, sich zu lobenden Aeußerungen geneigt zeigten. Da sang sie noch am Schlusse die angekündigten deutschen Volkslieder — nein, nicht Volkslieder, nur Triller und Gesangskünsteleien, hier und da untermischt mit einigen winzigen Versen, welche ursprünglich einem Volksgesange angehörten. Es war die bitterste Ironie, ein Verhöhnen des Nationalgeistes, ein Frevel und Verbrechen an allem Edlen und Schönen. Außerdem die unreinste Intonation, ein ohrzerreißendes Schweben über der reinen Tonhöhe, das bis in die innerste Seele wie mit scharfen Messerspitzen eindrang.

Sie endete, das Publikum spendete aufseufzend den betäubendsten Beifall. Die Muse verhüllte ihr Angesicht, sie war in diesen Hallen noch nie so erniedrigt worden. Res severa est verum gaudium, habt ihr mit goldenen Buchstaben über die Tonbühne schreiben lassen. Wem trat heute nicht unwillkührlich jene ungeschickte Uebersetzung vor die Seele: Eine ernste Sache ist ein wahrer Spaß!

Das letzte Tonstück, die Ouverture eines großen deutschen Meisters, ging an den sinnlich erregten Zuhörern spurlos vorüber. Was gelten ihnen diese hohen Geistesblitze; sie hatten nur Zeit, sich beifällig zuzunicken über den so eben entschwundenen „superben" Genuß. Ihre Augen, ihr Mund verkündeten als lebhafte Zeugen den glücklichen Wahn, der ihren Geist

gefesselt hielt. Nur in seltenen Zwischenräumen tauchte ein ernstes oder betrübtes Gesicht hervor, der wunderbarste Gegensatz in einer Versammlung, die von gleichen Ursachen angeregt war, welche in Verfolgung eines gleichen Zweckes sich hier vereinigt hatte. Daher auch die sich so widersprechenden Aeußerungen, welche auf den bei'm Hinabgehen gefüllten Treppen hörbar wurden. Hier eine junge Dame am Arme eines weißbehandschuhten Herrchens, beide strahlend vor Entzücken und die eben gehörten Jodlerfiguren nachsummend. Neben ihnen eine alte, wohlbeleibte, schöngeistige Dame, die mit der Behauptung prunkt, heute erst sei ihr das wahre Wesen des Gesanges erschlossen. Ein demoralisirter reicher Sünder, dem die runden Arme der Sängerin das wirksamste Accompagnement des Gesanges geworden, eilt sich hindurchzudrängen, um in einem italienischen Keller ein sybaritisches Fest- und Erinnerungsmahl mit seinen Genossen anzustellen.

Nicht weit, nur einige Schritte tiefer, ein finsterblickender junger Künstler, der seinen Groll den Freunden mit heftigen Worten einredet, und dabei Publikum und Sängerin in die Hölle wünscht. Er mag sich nicht beruhigen, ob auch ein schon greiser, erfahrener Freund ihm Mäßigung und Anstand anräth. Die Gruppe vergrößert sich; es treten Gleichgesinnte hinzu, und nur das allgewaltige Drängen der Nachkommenden verhindert die um den heftigen jungen Mann Versammelten auf der Stelle, in ihrem Eifer und Zorn als Missionaire gegen den schlechten Geschmack zu predigen. So aber werden sie von der nachfluthenden Menge hinausgestoßen, und die kühle Nachtluft dämpft wenigstens zeitweilig die aufbrausenden Geister.

Stumm eilen sie weiter durch die lauten Straßen nach dem Asyl, welches ihnen ein kunstliebender Freund in seinem Hause nach jedem Concert zu eröffnen pflegt. Hier pflegten sonst die jungen, lebhaften Geister in freudigen Ausrufungen die am Quell der Musen so schön verflossenen Stunden zu preisen, und hinter dem wohlgefüllten Römer begann ein eifriger, aber freundschaftlicher Streit über Fragen der Tonkunst, je nachdem das verflossene Concert diese oder jene Saite angeschlagen hatte. Heute zeigt sich in den Mienen Aller eine sichtbare Verstimmung. Nicht einmal der schöne englische Flügel, den doch sonst Julius ungesäumt zu eröffnen pflegte, um in genialer Phantasie die Hauptmomente des Abends wiederzugeben, erfreut sich irgend einiger Beachtung. Richard, der so empfängliche, ist still in eine Ecke des Saales geschlichen, und hat sogar für den liebenswürdigen Wirth, der sich ihm unter den Worten: „Trauriger Freund, trinke diesen Becher aus dem Lethe", mit einem Glase Wein nähert, nur ein süßsaures Gesicht, das süße nämlich galt dem Weine, das saure war ihm geblieben von dem bitteren Genusse des Concertes. Aber dennoch ergriff er den Wein und stürzte ihn in einem raschen Zuge hinter die Zähne. Die Gesellschaft lachte über den finsterblickenden Epikuräer, und Julius setzte sich unter närrischen Geberden an den Flügel, um mit übertriebener Koquetterie die zuletzt im Concert gehörten Volksklänge zu parodiren. Wie es in der That von der Sängerin geschehen, so bestrebte er sich auch jetzt das Göthe'sche Lied: „Auf'm Bergli bin i g'sässe", in Eis-Dur zu singen, während er in C accompagnirte. Die Lachmuskeln der Freunde wurden durch diesen wahnsinnigen Einfall erregt; es erhob sich ein tolles Getümmel und das Beifallklatschen wollte kein Ende nehmen. Da sprach Theobald, ein aus dem Süden Deutschlands vor Kurzem hierher eingewanderter junger Musiker: Wie bin ich doch aus den Himmeln herabgestürzt, die ich in meiner Phantasie über euer Kunstleben aufgebaut hatte! Wenn man eure Concertprogramme liest, und in ihnen meistens Besseres eingezeichnet findet, wenn ihr selbst euch brüstet mit dem geläuterten Geschmack eurer Stadt, wenn eure literarischen Organe für Musik von dem hohen Richterstuhle der Kritik herab jedes Abweichen von der classischen Richtung so bitter rügen, und doch die Vorfälle des heutigen Abends ungerügt sich ereignen durften, was soll man da für Schlüsse ziehen? Wo ist die Wahrheit, die ihr in Ausübung eurer Kunst für euch beansprucht? Ihr seid in der That eben so arge Sünder als die, welche ihr lästert.

Nur nicht so heftig, theurer Fremdling, rief ihn unterbrechend hastig der junge Kaufmann Lehnert entgegen. Eine geringfügige Kleinigkeit veranlaßt Sie, ein Institut zu schmähen, dem wir Alle zu dem höchsten Danke verpflichtet sind. Ihr Künstler seid leider von den einseitigsten Bestrebungen durchdrungen, und jeder Widerstand bringt euch aus aller Fassung. Diese Concerte wagt ihr zu tadeln, und warum? Weil man den Gelüsten, sie ganz für eure Zwecke zu benutzen, mit Recht einen Damm entgegenbaut, weil man euren Egoismus nicht nährt und pflegt. Nicht Alle vermögen die ungenießbaren Dinge zu verdauen, welche euch die köstlichsten Leckerbissen dünken. Und wenn ihr oft vor Entzücken allerlei Grimassen schneidet, so ziehen doch Andere über das bittere Kraut, das sie euch zu Gefallen hinabzuwürgen genöthigt sind, das sauerste Gesicht. Jedem das Seine!

Der junge Mann war in den heftigsten Zorn gerathen. Er war der einzige Eingeborne der Stadt in der ganzen Gesellschaft, und der verletzte Patriotismus war wohl am meisten Ursache an seinem Auf-

brausen. Er fühlte sich aber noch mehr angegriffen, als jetzt der spottsüchtige Ferdinand, ein junger Rechtsgelehrter, der sich aus Vorliebe für die Kunst selbst im Umgange mit Künstlern wohlgefiel, und von diesen auf der andern Seite seiner Kenntnisse und seiner ästhetischen Bildung wegen hochgeschätzt wurde, ihm zurief: Ne sutor ultra crepidam! Ihre Beweisführung reicht gerade für den Ladentisch aus. Wenn Sie morgen einer Kunde Seide mit der Elle zumessen, so dürfen Sie auch einige Ellen Beweise für die Billigkeit in der Kunst mitgeben. Executiren Sie dieses Geschäft mit Ihrer gewohnten Liebenswürdigkeit, die größere Masse der Abonnenten wird dann in den Kreis Ihrer Geschäftsfreunde eintreten.

Dieser herbe Spott bewirkte freilich keine Versöhnung. Lehnert murmelte in den Bart von Künstlerdünkel und naseweisen Bemerkungen, nahm Hut und Mantel und entfernte sich grollend, ohne auf den Wirth zu hören, der ihn mit sanften Worten zurückhalten wollte. Ferdinand, dem der gastliche Wirth unverholen seine Mißstimmung über die Störung zu erkennen gab, sprach sein Bedauern aus, daß er den jungen Kaufmann durch seine Heftigkeit vertrieben habe, doch war er keine der sanftmüthigen Naturen, die weichen Herzens dem Beleidigten sogleich die Hand zur Versöhnung bieten. Er nahm daher wieder das Wort zu seiner Vertheidigung und bemerkte, wie er schon längst eine Gelegenheit herbeigewünscht habe, um einen der unwissenden Kunstschwätzer zu demüthigen. Es gehöre zum guten Tone, über Kunst im Allgemeinen, über Musik aber in's Besondere zu schwatzen. Wenn ein junger Kaufmann seinen Lehrbrief in der Tasche habe, und nun als gemachtem Manne ihm der Zutritt zu dem Concerte geöffnet sei, wenn ein junger Studirter in einem Hörsaale der Philosophie während des Vortrages eines langweiligen Professors geschlafen, was hindere es, daß diese jungen Leute als fertige Kunstrichter auftreten. Von diesen anmaßenden Leuten rührten auch die mißlungenen Recensionen in den politischen und Tages-Blättern her, die Lob und Tadel gewiß am unrechten Orte ausspendeten. Unter diese Leute gehöre auch der im Zorn geschiedene Herr Lehnert, und dieser habe eben nur so laut geschrieen, weil ihn Theobald getroffen.

Theobald nahm noch einmal das Wort, um auf die Sängerin zurückzukommen: Wenn, so sprach er, Ihre Stadt in Wahrheit so viele kunstsinnige Männer innerhalb ihrer Mauern einschließt, warum streben diese dem Unwesen des heutigen Abends nicht entgegen? Wenn man auch in Instituten, wie das hiesige gestaltet ist, dem weniger in der höheren Kunst gebildeten Publikum nachsehen muß, daß es seine Freude an tändelnder, trivialer Musik ausspricht, so muß man sich doch dagegen aussprechen, daß man eine Sängerin, die fast ohne Aufhören detonirte, ja oft widerwärtig kreischte, mit einem Beifall überschüttete, der mehr einer Göttin, als einem so unvollkommenen sterblichen Wesen würdig schien.

Du hättest also gewünscht, entgegnete ihm Richard, daß der so übertriebene Beifall auf radicale Weise, vielleicht durch Zischen und Pfeifen zurückgewiesen worden sei. Das hieße aber nur eine Tollheit durch die andere vertreiben. Wir müssen das Uebel an der Wurzel angreifen, und dahin gelangen wir allein durch die Presse.

Hört, hört! unterbrach den Sprecher der malitiöse Ferdinand, er will sich dem Tageblatte oder den musikalischen Hornstößen als vereideter Recensent anbieten, oder willst du vielleicht in der neuen Bierhalle populäre Kunstvorträge halten.

Richard lächelte über den giftigen Freund. So weit, sprach er, wage ich mich nicht zu erheben, aber ich wollte im Ernste auf das hindeuten, womit jetzt deine lose Zunge spielte. Fühlte ich die Fähigkeit in mir, gliche meine schriftstellerische Gewandtheit meinem Eifer für die gute Sache, ich würde keinen Augenblick zaudern, das schwere Werk der Reformation des Geschmackes zu übernehmen. Uebrigens halte ich dafür, ein musikalischer Kritiker solle erst in der Praxis der Welt gezeigt haben, daß er dem Amte eines Kunstrichters mit Ehren gewachsen sei. Er hat dann nicht nöthig, sich hinter den Mantel der Namenlosigkeit zu verbergen. Jeder gebildete Mann wird sich der Leitung des geachteten Künstlers mit Vergnügen unterwerfen. Die musikalischen Zeitungen haben die Wahrheit dieses Satzes recht wohl erkannt, und in der neuesten Zeit sind aus ihnen die vermummten Vehmrichter fast gänzlich entschwunden. Ich halte die anonymen Kritiker, obwohl ich motivirte Ausnahmen nicht verwerfe, für feige und unehrlich, und ich kann Den nimmer achten, der den von ihm hart Getadelten seinen Namen vorenthält.

Du scheinst mir die Sache allzu streng anzufassen, entgegnete hier Willibald, ein junger Schriftsteller. Viel beschäftigt bei der periodischen Tagesliteratur, hatte er oft kürzere Notizen über die Musikleistungen des Theaters in die Journale geschrieben. Dem allgemeinen Brauche folgend, und weil er nicht gründlich in Musik unterrichtet war, hatte er es stets unterlassen, den Berichten seinen Namen zu unterschreiben. Richards letzte Worte schienen eine Herausforderung an ihn zu enthalten; er suchte sich zu vertheidigen, obwohl er zuvor zugestand, daß in rein musikalischen Zeitschriften, oder auch in anderen auf kritischer Basis ruhenden Blättern, die Anonymität mit Recht mit dem Interdict belegt sei. Anders ge-

stalte sich das Verhältniß in den Unterhaltungsblättern: Hier komme es nur darauf an, zu referiren was geschehen sei, und diese Operation könne in eines jeden federgewandten Mannes Hand gelegt werden. Wenn ein solches Blatt berichte, dieser oder jener Sänger, diese oder jene Oper sei günstig aufgenommen oder habe Mißfallen erregt, so liege darin keineswegs die Anmaßung eines Urtheils. Aber die von einer zahlreich versammelten Menge ausgesprochene Meinung ist allezeit ein Gottesurtheil, und wenn wir in unseren Berichten dem Publikum mittheilen, daß eine Oper den Beifall des Theaters erlangt, so ist dieses Lob das größte und unverwerflichste, denn es ist auf Thatsachen gegründet und gilt mehr, als das feinste Kritteln und Beschnüffeln aller gelehrten Herren Recensenten.

Welche Barbarei und Gesinnungslosigkeit! fiel Ferdinand ein. Mit diesen Grundsätzen in der Kunst wird das Absurdeste zur Bedeutung des Vollendetsten erhoben. Gumbert's und Proch's Lieder gelten in diesem Falle als Kunstproducte höchsten Werthes, das ganze einige Deutschland kennt und liebt sie; im Gegentheil aber sind Schubert's, Mendelssohn's oder Schumann's Lieder, oder gar Franz'ens Gesänge, die man nur in Halle und Umgegend kennt, verwerflich und im Verhältniß zu den erstgenannten unbedeutend. Tragen wir diese Schätzung auf die Oper über, in welchem Verhältnisse werden dann Cherubini und Lortzing, Marschner und Flotow, Weber und Donizetti stehen? Oder in der Literatur, was ist erhabener, Göthe's „Wilhelm Meister", oder der beliebte, in sieben Auflagen durch die ganze Welt verbreitete „Rinaldo Rinaldini"?

Diese Schlußfolgerungen liegen nicht in meiner vorhin ausgesprochenen Behauptung, vertheidigte sich Willibald, und die aus der Literatur herbeigezogenen Beispiele gehören nicht hierher. Musik aber ist Eigenthum der ganzen Menschheit, die Natur legte sie in uns; es ist Thorheit zu behaupten, man werde von ihrer Zauberwirkung nicht berührt, ehe man nicht ihr kunstreiches Wesen verstanden, bevor man nicht in ihre Mysterien eingeweiht sei. Das Gefühl zu erregen und zu beleben ist der Tonkunst edler und hoher Zweck. Künsteleien dringen nie in die Seele, und ein wohlgesungenes Volkslied ist mir immer lieber, als eure klug ersonnenen Fugen und Symphonien. Ich bin überhaupt, ich verhehle es nicht, ein Feind aller Instrumentalmusik, und ich begreife nicht, wie ihr euch bei dem Lärmen eurer Orchestermusik, dem feinen Gezirpe der Geigen, oder dem Hammerschlage eurer Tasteninstrumente in eine sogenannte Stimmung hineinlügen könnt, die ich für einen krankhaften Zustand erklären muß. Der Gesang allein ist vernünftig, weil er durch das ihm untergelegte Wort auf dem Gebiete der Vorstellung erhält, weil er überhaupt Positives bietet; er ist aber auch natürlich, weil er als eine uns eingeborne Gabe uns jeden Augenblick zu Gebote steht, weil er der lebendigste und wahrhafteste Verkünder unserer Seelenzustände genannt werden muß.

Deine Verachtung der Instrumentalmusik wird das ganze deutsche Volk zu Boden schmettern, sprach Richard. So wäre denn das ganze Streben und Leben Beethoven's eine Lüge! Ich mag deine ausschweifenden Prahlereien nicht genauer berühren, aber das Eine liegt mir am Herzen, zu zeigen, wie dir und deiner gleichgesinnten Genossenschaft die Kenntniß eines vernünftigen Gesanges noch nicht erschlossen sei, wie ihr im Gegentheil nur dem Unvernünftigen anhängt und der Unnatur euch in die Arme geworfen habt. Das instrumentale Element, gegen welches du einen Kreuzzug zu predigen unternimmst, hat sich leider schon seit langen Zeiten übermäßig in den Gesang eingedrängt, und du hast dich durch dir unbewußt aufgenommene Aeußerungen wegen des verhaßten Instrumentalen auf die empfindlichste Weise selbst geschlagen. Begieb dich in das Theater, in das Concert, und siehe, wie Wenige angelegentlich den einfacheren Melodien eines Gesangstückes folgen. Das ist langweilig für den Zuhörer und leicht für den Sänger! Das Kurzweilige und Amüsante ist immer für die Mehrzahl der verzierte Gesang. Je mehr halsbrechende und widernatürliche Figuren die singende Person abhaspelt, je länger sie die Cadenz eines Gesangstückes auszuspinnen versteht, oder wenn sie mit sichtbarer Anstrengung der Halsmuskeln einen übernatürlichen hohen Ton angiebt, und von diesem durch alle zwischenliegenden Achtel- und Sechzehntheiltöne bis zum Grundtone hinabheult, seid ihr nicht allemal um so mehr entzückt, je mehr Unnatürliches euch geboten wird? Und was ist denn der figurirte Gesang anderes, als Instrumentalmusik? Kann dir ein durch lange Tacte benutzter Vocal das untergelegte Wort, das Vernünftige, wie du sagst, ersetzen? Theobald erzählte neulich ein interessantes Factum aus seiner Vaterstadt: Man applaudire vorzugsweise jene Tenoristen, die am stärksten, wenn auch an dem unpassendsten Orte, das hohe B herauszuschreien im Stande seien. Ja es gäbe dort einen Sänger, der nur für diesen Ton angestellt wäre. Und war es denn heute bei uns besser? Lief nicht ein staunenvolles „Ah!" durch die Reihen, als die Sängerin mit kreischender Stimme das hohe Es ertönen ließ?

Ferdinand warf hier ein, die Sängerin habe sich in diesem Augenblicke auf dem höchsten Standpunkte ihrer Kunst befunden.

Richard fuhr fort: Du selbst, Willibald, gehörtest heute Abend zu Jenen, die sich vor Freude wie toll geberdeten über das trillernde und gurgelnde Schwänzchen, welches die Sängerin den deutschen Volksliedern anzuhängen beliebte. Suche hier das Vernünftige! Oder willst du nichts dergleichen im Liede, soll das Lied „nur Musik, und weiter nichts als Musik" sein? Du stellst dadurch den Text als etwas Secundäres auf, während er doch bei dem Liede immer die Basis, die leitende Richtschnur bleibt.

Du giebst dir vergebliche Mühe, mich zurückzuweisen! Wenn ich Gesang höre, sitzt meine Seele in den Ohren und ich sauge mit Wollust alle die lieblichen Tonwellen in mich ein. Und war es nicht entzückend, den Schmelz ihrer Stimme zu hören, in dem leise verschwimmenden Piano hinzusterben! O, ich hätte sie umarmen mögen!

(Schluß folgt.)

Kammermusik.

Louis Spohr, Op. 132. Dreißigstes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr.

Der verehrte Altmeister giebt uns in diesem Werke eine Composition, die sich ganz in dem Kreise bewegt, welchen wir aus seinen früheren derartigen Werken kennen. Einen Fortschritt zu dem, was in neuerer Zeit von einigen Componisten, deren Geist auch auf diesem Felde neue Bahnen sich brach, geleistet worden, (wir erinnern vorzüglich an die Quartetten von R. Schumann, Op. 41) finden wir nicht, und können ihn auch nicht verlangen, wenn wir die gesammte Geistesrichtung des Meisters und sein bereits vorgerücktes Alter in Erwägung ziehen. Aus dem, was er über die späteren Quartette Beethoven's geäußert haben soll, läßt sich genugsam entnehmen, daß der höhere Gesichtskreis, das potenzirtere Geistesleben in dieser Compositionsgattung ihm fremd geblieben. Doch halten wir uns an das, was er uns jetzt bietet. Der erste Satz des vorliegenden Quartetts (A-Dur) hat eine gewisse Frische, die uns in ihrer rhythmischen Belebtheit, in ihrer melodischen Anmuth recht froh stimmt. Der zweite Satz, Adagio (D-Moll, später D-Dur) $\frac{3}{8}$, leidet an Monotonie; der gedehnte Rhythmus trägt sein gut Theil dazu bei, daß wir nicht recht zum Genusse kommen. Es mangelt an Klarheit und Einfachheit in diesem Stücke; die vielen Figuren, die tactischen Eintheilungen geben dem Ganzen mehr das Ansehen einer recht sauber und kunstvoll ausgeführten Arbeit, als eines aus dem Herzen frisch gequollenen Stückes. Das Scherzo, A-Moll (Trio in A-Dur) kann es nicht zu einem rechten Leben bringen. Der Humor ist nicht die Sache unsers Meisters. Die eigensinnige Durchführung der Figuren, die chromatischen Gänge in verschiedenen Tonarten geben lange noch nicht das, was wir von einem Scherzo verlangen: wir vermissen den Inhalt. Das Finale hat einen heiteren Charakter, wenn es schon an früher Dagewesenes stark anklingt. Der Grundgedanke, an welchen sich der zweite eng anschließt in Form und Bedeutung, hält sich mehr auf einer gewissen Oberfläche des Gefühls; es ist mehr ein heiteres Scherzen und Tändeln, als eine wirklich ernst gemeinte Fröhlichkeit. — Schwierigkeiten hat namentlich der erste Geiger viel zu überwinden rücksichtlich der sauberen Ausführung der Figuren und chromatischen Gänge.

Dr. Em. Klitzsch.

Für Pianoforte.

Francesco Liszt, Tre Sonetti di Petrarca. Composti per il Clavicembalo. — **Wien, Haslinger. Pr. 1 Fl. für jedes einzelne Sonett.**

Der Componist hat dieselben Gedichte, welche er für eine Singstimme mit Pianoforte componirt, für das Pianoforte allein übertragen. Einverstanden können wir uns allerdings nicht erklären mit der Art und Weise, wie er dies gethan. Wir geben gern zu, daß diese Art und Weise durch seine eigenste Natur bedingt ist, daß er die Absonderlichkeiten, die uns stören und widernatürlich erscheinen, nicht erstrebt, sondern als wirkliche Ergebnisse seines Ichs giebt; auch mögen sie unter seiner Ausführung wohl weniger schroff hervortreten. Indessen macht sich das virtuose Element zu sehr geltend und läßt uns das einzelne Schöne, was diese Sonette enthalten, nicht ungestört genießen. Wir unserer Seits vermögen nicht in Abrede zu stellen, daß sie weniger ungezwungene, dem Strome der Gefühle entquollene, lyrische Ergüsse sind, als Erzeugnisse einer künstlich aufgereizten Phantasie.

Dr. Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

W. J. Tomaschek, Op. 80. Hymnus de spiritu sancto, festis Pentecostes diebus pro Graduali cantari solitus. — **Berlin, Trautwein (Guttentag). Pr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Jede einzelne Stimme $2\frac{1}{2}$ Sgr.**

Diese Hymne ist für ganzen Chor mit abwechselnden Solostimmen und Orchester geschrieben. Die Begleitung besteht außer dem Streichquartett und der Orgel aus einer Flöte, zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern. Das Ganze enthält nur einen Satz, der recht freundlich klingt, dabei aber nicht der Innigkeit entbehrt. Sein Charakter ist entschieden weltlich; von jener religiösen Tiefe, wie eine frühere Zeit sie nur als wurzelnd in dem Bedürfnisse darnach, erzeugen konnte, dürfen wir nichts darin suchen. Niemand kann sich dem Einflusse des allgemeinen Zeitbewußtseins entziehen. Selbst unser ehrwürdiger Veteran Tomaschek, obgleich noch aus einer Zeit stammend, in welcher die religiösen Ideen lebendiger in das Leben eingriffen, und der kirchliche Sinn durch rationalistisches Forschen an Innerlichkeit noch nicht verloren hatte, vermochte nicht auf dem überlebten Standpunkte stehen zu bleiben. Wir zürnen ihm deshalb nicht, danken ihm im Gegentheil für die Gabe, die von wahrer und aufrichtig gemeinter Freudigkeit zeugt, mit welcher er sie uns darbringt. Einfach und schlicht wie sie ist, wird sie gewiß ihren Zweck nicht verfehlen, zumal weder in der Begleitung noch in den Singstimmen Schwierigkeiten zu überwinden sind.

Dr. Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Die Erstürmung von Belgrad, Oper in vier Acten von Julius Becker.

Die Oper kam am 21sten Mai d. J. zum ersten Male zur Aufführung, und wurde am 26sten Mai wiederholt. Der Componist hatte die Freude, daß die erste Aufführung noch während der Messe stattfand, daher auch das Haus sehr gefüllt war. Die Oper hat, wie die von Gustav Schmidt, Prinz Eugen zu ihrem Mittelpunkt, ist aber hinsichtlich ihres Inhalts ganz von jener verschieden. Ein Siegesgesang der Soldaten eröffnet den ersten Act. Eugen, der kaiserliche Feldmarschall, wird als edler Held von seinen Kampfgenossen begrüßt. Wir hören, daß der Feind geflohen, der Pascha tödtlich verwundet worden. Eugen ermuthigt zu neuem Angriff, da die Pflicht erst halb gethan sei: „Belgrad muß fallen!" Begeistert stimmen die Krieger bei. Guido von Stahremberg, Husarenofficier, erbittet sich, einen Ueberfall mit seiner Schaar wagen zu dürfen; nach längerem Zögern willigt Eugen ein. Die Scene ändert sich. Es folgt ein Duett zwischen Leila, der Tochter des Pascha Achmed von Belgrad, und Stella, ihrer Vertrauten. Erstere spricht ihren Schmerz, ihre trübe Ahnung aus, und bekennt zugleich, daß sie heimlich Christin sei; Stella sucht sie zu erheitern. Der verwundete Achmed wird auf die Bühne gebracht. Guido dringt ein; sein Wagestück war gelungen, aber abgeschnitten von seiner Schaar war ihm die Rückkehr unmöglich gemacht. Der Pascha, seinen Heldenmuth zwar anerkennend, verurtheilt ihn zum Tode; Guido wird ergriffen und in den Kerker gebracht. Hiermit schließt der erste Act. — Im zweiten Act schildert Leila zuerst die widerstreitenden Gefühle, die sie bestürmen. Sie muß ihren Glaubensgenossen den Sieg, damit zugleich den Untergang ihres geliebten Vaters wünschen. Das Gefühl der Neigung zu Guido, welches sie gleich bei dessen erstem Auftreten empfunden, und das, gesteigert durch die heldenmüthige Haltung desselben beim Verdammungsurtheil, sie um Gnade für ihn flehen ließ, mischt sich in jene Bewegungen. Stella kommt und sucht abermals zu trösten. Aladin, Derwisch und Arzt des Pascha, erscheint hierauf. Er beschwört Leila, nicht von dem frechen Christen gegen ihren Vater zu sprechen, die Krankheit desselben bedinge diese Rücksicht; zugleich theilt er ihr mit, daß der Pascha nur durch einen Wundertrank, dem der Tropfen drei vom Christenblut beigemischt seien, vom Tode gerettet werden könne. In der folgenden Scene finden wir die Derwische zum Dienste der heiligen Nacht versammelt. Guido soll geopfert werden. Allein Leila stürzt herein, entbietet sich zum Opfer, bekennt, daß sie Christin sei, für Zeit und Ewigkeit Christin bleiben werde. Dadurch wird die heilige Handlung gestört; die Derwische schnauben Wuth und Rache. Guido und Leila werden beide gefesselt abgeführt. — Der dritte Act versetzt uns in das Lager der Oesterreicher. Festlichkeiten werden veranstaltet, die Eugen dem Heere als Siegerlohn bereitet. Munterer Gesang wechselt mit Tanz und Becherklang. Stella tritt auf und bittet um Hülfe für ihre Herrin und Guido. Da man ihrer Aussage nicht traut, so bleibt sie ohne Hoffnung, Gehör zu finden. Ein Ring, welchen Guido trug, dessen er aber bei der Gefangennehmung beraubt worden war, hilft Stella, die ihn jetzt in Händen hat, aus der Verlegenheit; sie bestätigt damit die Richtigkeit ihrer Aussage. Eugen giebt sofort das Versprechen, die Gefangenen zu befreien. Stella verlangt ein Schwert zum Kampfe und erhält es. — Zu Anfang des vierten Actes erblicken wir Guido und Leila gefesselt im Gefängniß. Aladin erscheint, um sie zum Tode abzuführen. Da läßt sich Kriegeslärm hören. Die Scene verändert sich in den Kampfplatz. Viele Schüsse fallen. Die Oesterreicher dringen in Belgrad ein, siegen und bringen den Gefangenen die Freiheit. Der Pascha stirbt. Seine Toch-

ter Leila wird Guido anvertraut, der ihr mehr als Freund und Vater sein wird. Stella erhält durch Prinz Eugen den Ritterschlag. Ein patriotisches Lied schließt.

Dies sind die Grundzüge der Dichtung, die großentheils vom Componisten selbst herstammt. Die Entwicklung ist im Ganzen natürlich und einfach, ohne grobe Verstöße, wie sie in der Oper zur Gewohnheit geworden. Das erste Auftreten Guido's, und wie es ihm gelingt, mit heiler Haut ganz allein ins Lager des feindlichen Anführers zu gelangen, ist etwas fabelhaft. Auch der Umstand, daß die Oesterreicher erst durch Stella zu Guido's Befreiung begeistert werden, und statt früher daran zu denken, sich unbefangen den Festlichkeiten hingeben, ist seltsam. Doch sind dies Dinge von geringerer Bedeutung. Der Schluß der Oper hat in seiner gegenwärtigen Gestalt verloren. Anfangs hatte der Componist ganz richtig für diesen Moment das Volkslied: „Prinz Eugen, der edle Ritter" verwendet. Der Umstand, daß Schmidt's Oper früher gegeben wurde, nöthigte zur Abänderung. Wir sind indessen der Meinung, daß der Comp. doch den früheren Schluß beibehalten sollte, namentlich für Theater, an denen Schmidt's Oper noch nicht gegeben worden. Die Diction ist gut, einige triviale Stellen abgerechnet. Die Worte beim Zigeunertanz: Moia danka ditta toia ranka sitta, sind eine überflüssige Würze.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Patriotische Lieder.

A) Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung:

C. A. Mangold, Mein deutsches Vaterland, Lied aus der Oper „der Tannhäuser". Schott. 27 Kr.

H. Tuisko, Freie deutsche Lieder. Nr. 1. Die Universität, von Frankl. Nr. 2. Deutsches Landsturmlied, von Fr. Stolze. Nr. 3. Freiheitslied, von Bube. Ebend. Jedes 18 Kr.

C. L. Fischer, Op. 5. Schwarz, Roth, Gold, von Freiligrath. Ebend. 18 Kr.

H. Proch, Op. 143. Ausrückungslied der Nationalgarde, von Saphir. Diabelli. 30 Kr.

G. Preyer, Op. 49. Ausrückungslied der Nationalgarde, von Saphir. Ebend. 20 Kr.

G. Pichler, Die Universität, von Frankl. Ebend. 15 Kr.

A. Halm, Nationallied zur Feier der Wiedergeburt Oestreichs, von Trost. Ebend. 15 Kr.

Fél. David, Hymne à la fraternité (Verbrüderungsgesang), von Colin. Mit deutscher Uebersetzung. Schott. 18 Kr.

B) Für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Instrumentalbegleitung:

Fr. Lachner, Op. 93. Nr. 1. Der sechste März. Nr. 2. Das Lied von der Freiheit, Gedicht von Dräxler-Manfred. Mit Begleitung von Harmoniemusik (2 Cornets à pistons, 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Fagotten, 3 Posaunen, Pauken) oder des Pianoforte. Schott. Partitur und Clavierauszug mit Singstimmen, 1 Fl. 12 Kr.; Instrumentalstimmen, 1 Fl. 12 Kr.

S. B., Zuruf an unsere Brüder in Schleswig-Holstein. Kriegslied von Geibel. Mit willkührlicher Begleitung von 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba, Militärtrommel. Meser. 5 Ngr.

J. Otto, Sachsenlied, von Jul. Otto Sohn, für vierstimmigen Männerchor. Siegel u. Stoll. 15 Ngr.

Nina Stollewerk, Eljen, von Albert; Jägerlied, von Bürger. Für Männerchor. Diabelli. 30 Kr.

C. A. Zimmermann, Op. 50. Zuruf an's Vaterland, von Göttling, für vierstimmigen Männerchor. Schott. 54 Kr.

W. Volkmar, Schlachtgesang für vier Männerstimmen. Ebend. 36 Kr.

Diese Lieder danken ihre Entstehung den erregten Erscheinungen des März. Wie aber jene Ereignisse vorübergingen, um im raschen Kreislaufe der Begebenheiten durch neue, wichtigere verdrängt zu werden, so entschwanden auch wieder dem Gedächtnisse alle die Aeußerungen des lauten Enthusiasmus, der allemal die unmittelbarste Folge des Erlangens eines für unmöglich gehaltenen Glückes zu sein pflegt. Jetzt aber gilt es weniger zu singen, als zu denken, wie wir das errungene Glück festhalten. Deshalb mag ich gar nicht mich damit be-

schäftigen, diese hier angezeigten Lieder zu empfehlen. Aber auch aus einem anderen Grunde verdienen sie keine allgemeine Aufmerksamkeit: die meisten von ihnen sind nicht sowohl deutsche Lieder, obwohl aus dem Hintergrunde immer die allgemeinen deutschen Endzwecke hervorleuchten. Sie sind dem Particularismus entsprungen, und so kommt es, daß wir unter ihnen Sachsenlieder (Otto), Hessengesänge (Lachner), und eine Hymne auf den östreichischen Kaiser treffen. Dann marschirt mit Saphir's Liede zwei Mal die Wiener Nationalgarde an uns vorüber, ein Mal nach Proch's Melodie, der sich auf dem Titel vom k. k. Hofoperntheaterkapellmeister zum Nationalgardisten degradirt hat, das andere Mal nach Preyer's Tönen. Die in Wien gesungenen Lieder haben Verleger und Componisten der Akademie und der studirenden Jugend zugeeignet, gewiß eine gute Speculation, wenn überhaupt die Studenten jetzt Muße hätten, die Beweise der Verehrung durchzulesen und zu singen. Auch Nina Stollewerk, der weibliche Orpheus von Wien, hat sich der jungen, kräftigen Männer mit Liebe erinnert, und zollt ihnen ihre Verehrung mit lauten Eljen! Es werden tausend feurige Herzen ihr entgegenschlagen! — Ein ungenannter Patriot (S. B.) bricht seine Lanze für die Schleswig-Holsteiner; Fischer singt das deutsche Panier in einem Farbenliede: Schwarz, Roth, Gold, gewiß das erste Lied dieser Art seit den Zeiten Hurka's, der bekanntlich für jede einzelne Farbe ein Loblied dichtete. Vermißt haben wir ein Lied auf die deutsche Flotte.

Es kommt mir nicht zu, über den musikalischen Werth oder Unwerth dieser patriotischen Lieder kritisch mich zu ergehen. Wollte ich es dennoch unternehmen, so dürfte es nur bei denen geschehen, welche, mit Opuszahl versehen, sich das Ansehen einer Kunstproduction zu geben unterstehen. Herr Nationalgardist Proch gab sein 143stes Opus; es ist nicht geringer an Umfang und innerem Werth, als die Nr. 1—142. „Schwarz, Roth, Gold" von Fischer (Op. 5) und Preyer (Op. 49) verdienen eben so wenig die Zeichen der Entwicklungsgeschichte ihrer Verfasser an der Stirn zu tragen. Hervorheben will ich Zimmermann's „Zuruf an's Vaterland" (Op. 50) und Vollmar's „Schlachtgesang". Beide überschreiten die engeren Grenzen des Volksliedes und münden schon in die Bahn des höheren Gesanges. Sie sind Gesangvereinen besserer Art anzuempfehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. № 50. Den 20. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Nach einem Concert.

(Schluß.)

Die Gesellschaft lächelte über den Schwärmer, Richard aber wurde nur um so heftiger: Verschone uns doch mit den Bekenntnissen deiner schönen Seele! Ich bewundere dich, wie du in Lobeserhebungen über das seelenvolle Organ dieser Sängerin ausbrechen kannst. Wir Alle bemerkten das Gegentheil, und wenn ich für dein Goldkind zu einem Zugeständnisse mich verstehe, so gilt dies nur dem mezza voce der Sängerin. Doch finde ich gerade hierbei Gelegenheit, eine arge Sängersünde zu berühren. Ich meine das beliebte Haschen nach Contrasten, welches bei den meisten unserer heutigen Sänger den seelenvollen Vortrag ersetzen soll. Ob auch ein kräftiges Allegro eine rasche, markirte Vortragsweise verlangt, der Sänger schiebt doch willkührlich im Piano eine Verzögerung ein, wodurch aller Sinn zerrüttet wird. Im Andante findet das entgegengesetzte Verfahren Statt, ja es geht im Allgemeinen so weit, daß die auf die höchste Spitze getriebene Unregelmäßigkeit und Nachlässigkeit für geniale Auffassung gilt. Ich erinnere euch an das Entzücken, in welchem das Publikum nach dem Vortrage der sogenannten Gnadenarie aus Meyerbeer's „Robert der Teufel" schwelgte. Das Schwanken des Tactes gleich am Anfange veranlaßte mich genauer aufzumerken und im Stillen zu zählen. Ich fand anstatt der vorgeschriebenen $\frac{6}{8}$ oft sieben, acht und noch mehr Achtel, und im Gegentheile schrumpften wieder andere Tacte zu dem zwerghaften Umfange von $\frac{4}{8}$ zusammen. Doch das war der geringste Fehler! Niemand hörte oder wollte wenigstens in dem erlogenen Enthusiasmus hören wie die Singstimme ohne Unterlaß einen Viertelton über dem begleitenden Orchester schwebte. Am Schlusse aber die Cadenzen, sie gestalteten sich in ihrem Munde zu einem Bandwurm von Trillern, Bocksprüngen, Staccatos, kurz zu lauter instrumentalen Spielereien, wie sie nur das Gehirn eines belgischen Violinspielers gebären kann.

Du hast schon vorhin über die Widersinnigkeit der Cadenzen gesprochen, fiel hier der Wirth ein. Dies veranlaßte mich, aus der Bibliothek „Gluck's Briefe" zu holen, und ich bitte euch, eine Stelle aus dem Dedicationsschreiben zu der Oper Alceste von Gluck zu hören. Sie lautet so:

„Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, machte ich es mir zum Gesetz, alle Mißbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, so wie durch die allzu große Gefälligkeit der Componisten in die Oper eingeführt worden waren; Mißbräuche, die aus den herrlichsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darin besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften, so wie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, daß die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen solle, wie die lebhaften Farben und glückliche Uebereinstimmung des

Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle eines Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte der Erzählung bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, um ihm Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen. Ferner habe ich mir nicht erlaubt, wie es in der Regel geschieht, vier bis fünf Mal die Worte zu wiederholen, sie eher zu endigen, als es der Sinn erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manirirte Passagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange vergebens gekämpft haben."

So weit Gluck über diesen Gegenstand. Ich möchte nicht ein Jota mehr zugestehen, als hier der wohlbedächtige Meister den Sängern erlaubt, ob auch viele Musiker, und am meisten die Gesanglehrer, mir lebhaft widerstreiten werden. Hat doch einer aus dem letztgenannten thörichten Geschlechte Gluck's Meinung, wie ich sie euch vorlas, ohne Weiteres, in wirklich summarischem Prozesse, für Unsinn erklärt, worüber er jedoch schon früher durch die Kritik ad absurdum geführt wurde. Wollten doch unsere Tonsetzer dem alten, gewichtigen Meister folgen, es stände um die Gesangskunst und den Geschmack des Publikums weit besser. — Nicht allzu schroff, guter Freund, fiel hier Julius ein. Laß den Italienern diese kleinen Späße; dieses Pfuschen gehört zu ihrem Handwerke. Vergiß aber nicht, wie unsere deutschen Meister Mozart, Beethoven, Weber, und auch die neueren Mendelssohn, Schumann u. Andere sich nie zur Fabrication solch' kindischer Cadenzen herabgelassen haben. Ob die Bastarde Lortzing, Flotow, und wie sie alle heißen mögen, für ihre Puppen diesen fremdländischen Flitterputz gebrauchen, fällt hier nicht in die Wage.

Du sprichst Recht, antwortete Richard, wenn du auf das bedächtige und zugleich vernünftige Schaffen der von dir erwähnten guten Meister Rücksicht nimmst und sie als Muster aufstellst. Aber was sie zu thun unterlassen, das fügen leider unsere Sänger aus eigener Machtvollkommenheit hinzu. Sie bessern in ihrem thörichten Wahne die Meister durch Hinzufügung von Verzierungen und Cadenzen, indem sie aus eigenem Scharfsinn herausgeklügelt haben, und in diesem Frevel durch die Theaterkapellmeister unterstützt werden: das Ruhezeichen bedinge die Cadenz, und der Componist habe der Willkühr der Sänger die Ausführung der Schlußnoten übertragen. Hierzu kommt noch als großes Unglück: die vollständigste Unwissenheit unserer Sänger in Harmonielehre und Composition überhaupt, die Unbekanntschaft in allen anderen Musikfächern. Ja sogar in der Literatur der Oper und des Liedes, das ihnen mit Recht vollständig geläufig sein müßte, beschränkt sich ihre Wissenschaft nur auf das Bekannteste und sogenannte Beliebte, also auf das Triviale. Es muß unseren heutigen Sängern als hohes Verdienst angerechnet werden, wenn sie über mehr als drei Cadenzen zu gebieten vermögen. Das Publikum begnügt sich mit diesem kleinen Vorrathe, und wenn nun der Sänger die Reihe der Cadenzen von vorn nach hinten durchgesungen, so kehrt er um und eilt von hinten nach vorn; vielleicht fängt er einmal der Abwechselung halber in der Mitte an, und fährt nach dieser oder jener Seite, je nachdem ihn Laune oder Zufall treibt. Daß die Cadenzen sämmtlich im Geschmacke der neueren italienischen Schule — ihn hindert's doch nicht; sie müssen auch für Weber und Mozart, und sogar in speciellen Fällen für Händel und Bach passen! Wo sind jene goldenen Zeiten der Gesangskunst, in denen der Lehrer seinen Schüler erst nach drei- bis vierjähriger Uebungszeit entließ, nicht als einen abgerichteten Automaten mit den Spielwalzen zu einigen wenigen Rollen, sondern als einen vollständig gebildeten Künstler und sicheren Musiker? Und nun betrachtet die allzu günstige Stellung dieser argen Kunstsünder! Sie stehen hoch oben auf den Bretern, welche die Welt bedeuten, und sehen mit Verachtung auf die armen Musiker im Orchester herab! Deren Loos ist ein mühevolles, und der Lohn ihres sauern Schweißes beträgt nicht ein Zehntheil von der Summe, welche das Vorurtheil dem Sänger zugesteht!

Doch laßt mich hier enden, obgleich mich der Geist treibt, noch recht Vieles zu dem hier Gesagten hinzuzufügen. Aber ehe wir uns trennen, nehmt die Gläser, stoßt mit mir an, auf eine baldige Besserung unseres Gesanges und unserer Sänger, und bei jeder neuen Vereinigung nach dem Concert soll dieser wiederholte Trinkspruch uns anfeuern, thatkräftig zur Hebung dieser so gesunkenen Kunst einzuschreiten.

A. F. Riccius.

Kleine Zeitung.

Man schreibt uns aus **Basel:** Freitag den 26sten Mai fand unter der Leitung des Hrn. Musikdirector **Reiter** in der hiesigen französischen Kirche die Aufführung des „Elias" von Mendelssohn Statt. Der aus ungefähr zweihundert Sängern bestehende Chor, das gegen achtzig Musiker enthal-

tende Orchester und die Soli bildeten ein vollkommen abgerundetes Ganzes. Letztere waren im Sopran von Mad. Reiter, im Bariton von H. Stockhausen und in den übrigen Stimmen von hiesigen Dilettanten übernommen worden. Sowohl die beiden genannten Künstler, welche den Charakter ihrer Partien sehr gut aufgefaßt hatten und treu wiederzugeben verstanden, als auch die Dilettanten befriedigten die Ansprüche der sehr zahlreichen Zuhörer gänzlich. Hr. Reiter, welcher sich überhaupt um das musikalische Leben in unserer Stadt nicht unbedeutendes Verdienst erworben, und jetzt ungeachtet der den Musen so sehr ungünstigen Zeitverhältnissen (inter arma silent musae) diese gelungene Aufführung bewerkstelligt hat, verdient vollkommen eine öffentliche Anerkennung seines unermüdlichen Eifers und seiner umsichtigen Gewandtheit in der Stellung eines Musikdirectors.

Magdeburg. Die des Sommers über in unserem herrlichen Dome jeweilig stattfindenden Chorgesänge haben am 16ten Mai begonnen; eine zweite Aufführung war am 31sten desselben Monats. Das Dom-Chor, an welches sich noch einige Dilettanten, namentlich Damen, angeschlossen haben, führt unter der Leitung seines Dirigenten, des Musikdirector Wachsmann, die Gesänge aus; die Orgel spielte bisher der jetzige Dom-Organist Ritter. Der Zuhörerkreis hat sich, gegen früher, nicht vermindert; er dürfte zunehmen, wenn man in der Auswahl der Tonstücke das Passende zu finden weiß. — Ein ausführlicher Bericht erfolgt vielleicht später! —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Im Bade Homburg gab die Familie **Dulken** am 31sten Mai ein Concert auf dem Piano und einem Instrument (Concertine), wobei Frl. Fehr und Hr. Anschütz sangen.

Leipzig. Eine recht wackere Sängerin, Frl. Schwarzbach, hat unsere Bühne verlassen, dagegen werden Frl. Lovassy, Sängerin von Brünn, und Frl. Camilla Bautier, Sängerin von Wien, als Gäste erwartet. Letztere hat sich bei ihrem Auftreten in Pesth: „Erste Sängerin der poln. Oper in Warschau" genannt.

Musikfeste, Aufführungen. Aus der Provinz **Rheinhessen** schreibt man: Nächsten Pfingstmontag soll zu Fürfeld unter Mitwirkung von drei- bis vierhundert Sängern ein ländliches Sängerfest abgehalten werden. Die schöne Fernsicht auf dem Eichelberge, dem höchsten Punkte der hessischen Pfalz, die Anwesenheit des zu Fürfeld wohnhaften Parlamentsmitgliedes Hrn. Brunck und vielleicht noch mehrerer Abgeordneten der deutschen Nationalversammlung, die Mitwirkung eines completen Militair-Musikcorps lassen für Freunde des Gesanges, der schönen Natur und für Liebhaber von gediegenen Volksreden einen genußreichen Tag erwarten. Für Gesangvereine wäre hier zur Besprechung Behufs des Aufrufs zur Beisteuer für eine deutsche Flotte wohl der geeignetste Moment. Außer den Liedern: Aufruf zum Gesang, von L. Spamer; Canon aus Ahasverus, von Mozart; Das Freie, von Stunz; Rheinweinlied, resp. Schwarz-Roth-Gold, von J. Andrä; Was ist des Deutschen Vaterland? von Reichardt; Seid einig, von Mangold; Waldlied, von demselben, und Lebehoch, von A. Zöllner, welche zur allgemeinen Production bestimmt sind, steht es jedem Vereine frei, sich speciell mit einem Lieblingsstücke hören zu lassen.

Vermischtes.

Man weiß wahrhaftig nicht, was man glauben soll: Von London schwärmt man wieder enthusiastisch für die **Lind**, und der Abendzeitung wird aus Stockholm geschrieben: Jenny Lind, deren Stimme immer bedeutungsloser und matter wird, so daß ihr blaß-blonder Mondscheingesang selbst ihre Landsleute schon stutzig macht, hat sich entschlossen, wieder nach Deutschland zu reisen. Die Sängerin ist nämlich jedes anderen Gefühls los und ledig, als der unersättlichen Habsucht und des gierigsten Ehrgeizes. Da sie nun gehört, daß jetzt in Deutschland ein höherer Sinn erstanden, und der Sinn für die Lüge und das Gaukelspiel der Comödianten völlig darniederliege, hat sie ausgerufen: Wenn ich hinkomme, wird doch alles politische Treiben sich mir huldigend zu Füßen legen. Und so will sie denn zunächst nach Berlin. Den Berlinern — meint sie — kann es mit ihrer politischen Erhebung nicht für die Dauer Ernst sein, die müssen immer eine Mode-Neigung haben; ein Casta diva von mir, und der ganze Berliner Freiheits-Enthusiasmus wendet sich mir zu! — Wie wir hören, ist durch deutsche Zeitungen die Nachricht verbreitet worden, Jenny Lind habe ihre ganze hiesige Einnahme für einen wohlthätigen Zweck bestimmt. Hier weiß keine Seele etwas davon. Doch wird man auswärts, wo man Jenny Lind kennt, eben so wenig an diesen Puff glauben wie hier. Jenny Lind soll sich gegen die deutsche Bühnenschriftstellerin Frau Birch-Pfeifer verpflichtet haben, ihre Stücke ins Schwedische übersetzen zu lassen und hier zur Aufführung zu bringen, und die Frau Birch-Pfeifer hat sich dagegen verbindlich gemacht, Nachrichten für die deutschen Zeitungen zu erfinden, durch welche ganz Deutschland in Staunen und Bewunderung über Jenny Lind außer sich gerathen soll. (Vieles möchte wohl davon übertrieben sein!)

In **Wien** hat sich ein Verein gebildet und mit einem anderen in Berlin in Verbindung gesetzt, der die Herabsetzung der sündhaft hohen Gagen mancher Bühnenmitglieder, namentlich der singenden, bewirken will, und in der jetzigen schweren Zeit leicht auch bewirken wird. Sind Wien und Berlin einig, so müssen die übrigen Theater sich anschließen. Der Verein bestimmt, daß die höchste Gage, die nur den ersten Talenten der Schauspielerei zu Theil werde, 1500 Thaler betragen soll. Nur bei Damen soll etwas für die Garderobe hinzugerechnet werden. Es thut wahrlich Noth, daß diese

Reform durchgeführt werde, damit die Theater erhalten bleiben. Jetzt freilich erhielten die Koriphäen mehrere tausend Thaler jährlich, mehr oft als ein Minister, auf dem die ganze Last der Regierung ruht. Pischek in Stuttgart z. B. soll gegen 8000 Gulden erhalten haben, während ein würtembergischer Minister jetzt nur 4000 Gulden bezieht. Und was beziehen Tichatschek und Emil Devrient in Dresden? Vielleicht zwei Mal so viel als einer unserer jetzigen sächsischen Minister. Es ist dies ein schreiendes Mißverhältniß, das beseitigt werden muß. Mit ihm wird aber auch ein Grund der Klage aller Theaterdirectoren fallen; sie werden in anderer Hinsicht mehr auf ihre Institute verwenden können, wenn die hohe Gagenlast sie nicht erdrückt, und die Schauspieler selbst werden fleißiger werden, sie werden sich eifriger der Kunst zuwenden, wenn der üppige Uebermuth gebrochen ist, zu dem sie die leicht verdienten hohen Einnahmen brachten. Die Kunst wird gewinnen, wenn die Künstler verlieren — von ihrem Ueberflusse. — Dieses höchst annehmbare Referat entnehmen wir der Modenzeitung, und können den Wunsch nicht bergen, daß sich das Ganze ausführen lassen und erfüllen möge. —

Aus Wien wird dem Berliner Figaro geschrieben: Wie die Zeiten sich ändern! oder eigentlich, wie haben sie sich geändert! „Vielka" wurde aufgeführt, und — die Residenz ist ruhig, noch ruhiger, als sie es unter Sedlnitzky gewesen. „Der Mensch ist wie eine Spieluhr," sagt Börne, „ein Druck, und er giebt eine andere Melodie an." Wir haben hier einen gewaltigen Druck bekommen, und geben eine andere Melodie an, die mit einer Opernmelodie nicht in eine Dithyrambe zusammenschallt. — So unbedeutend der Text zu dem „Feldlager" ist, hatte die Anekdote, die ihm zu Grunde liegt, doch damals für alle gut absolutistisch gesinnten Gemüther einen süßen Reiz. Ein König, über welchen die holde Dunica Censur einen Herzogschleier warf, damit die zarte Haut der königlichen Würde von der Bühnen-Atmosphäre nicht rauh werde; ein König in Gefahr, von den Feinden gefangen zu werden, dazu ein imposantes Soldatenlager, das machte Alles vor einem Jahre einen mächtigen Eindruck. Seitdem aber sind so viele Herzoge und Könige in Gefahr gekommen, daß man sich daran gewöhnt hat, und die Soldaten imponiren auch nicht mehr so wie sonst, am wenigsten die preußischen, wie Jedem männiglich bekannt ist. Nebstdem erscheint uns jetzt jene Stelle in der Vision der guten Vielka, wo sie sagt, „sie sah den Kampf und in des Ruhmes Kränzen den königlichen Enkel glänzen", ein Bischen stark paradisisch. — Summa, Summarum, es ist so Vieles da, was in der Vielka von jetzt keine solche Wirkung macht, als in der Vielka von sonst, selbst wenn Frl. Lind und Hr. Meyerbeer anwesend wären. „Das Feldlager in Schlesien" sind bis jetzt nur zwei Bühnen so glücklich, gegeben zu haben, die Bühne des Königs von Preußen und die des Hrn. Pokorny. Die erstere schickt uns jetzt wieder eine Vielka, woraus zu entnehmen, daß die diplomatischen Verbindungen zwischen hier und Berlin noch ungetrübt sind, und daß die Vielka-Hegemonie noch getheilt ist. Frl. Tuczek, eine Wienerin, frühere Wiener Sängerin und spätere Gastsängerin auf hiesigen Bühnen, ist uns bekannt; sie hat sich wenig verändert, und diese wenige Veränderung ist mehr zum Vortheile ihrer Kunst als zum Nachtheile. Sie ist keine Lind, will auch keine sein, aber sie besitzt für die Vielka so manche schätzenswerthe Eigenschaften; dahin zähle ich besonders warmes Gefühl, Leichtigkeit des Vortrags, nette Triller. Ein Nachtheil ist ein zu schneidendes Abkanten hoher Töne. Man zeichnete sie mit freundlichstem Beifall aus und rief sie oftmals hervor.

Ueber die **Dresdner Hofbühne** sagt Dr. **Schulze**: „Es ist ein wahres Heer von Mittelmäßigkeiten bei dem Opern- und Schauspielerpersonal, besonders unter dem schönen Geschlecht desselben, angestellt, was einestheils schweres Geld kostet, anderntheils zu verschiedenen Zwecken wohl benutzt werden kann, nur gerade nicht dazu, wofür es bezahlt wird. Wäre es nicht rathsam, wenn in einem Circular diese Halb- und Viertelmusen eingeladen würden, einen Freischaarenzug gegen äußere Feinde, vielleicht gen Osten, zu unternehmen? Ich weiß nicht, ob durch den Abzug dieser Musen vielleicht für die Theaterdirection ein Verlust entstehen könnte, doch würde dieser das kunstliebende Publikum wenigstens nicht treffen."

Berichtigung. Das in Nr. 43 beurtheilte Trio von van Boom ist nicht in Stockholm bei Hirsch, sondern Hamburg bei Schuberth u. Comp. erschienen. Desgl. sind Nr. 35, Gesänge von Franz, Op. 11, nicht in der Haslinger'schen Handlung, sondern Berlin, Stern u. Comp. erschienen.

Bemerkung.

Bei Beginn des neunundzwanzigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Robert Friese.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in **Leipzig.**

Achtundzwanzigster Band. **№ 51.** Den **24.** Juni **1848.**

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Krieg über eine lateinische Redensart.

Von C. F. Becker.

In dem Lustspiel des **Plautus**: Die Gespenster (Mostellaria), sagt Act III, Scene 2. ein Alter: „Musice hercle agitis aetatem, ita, ut vos decet (Ihr lebt doch ganz nüchtern in der That, gerade wie es Euch zukommt)!" Ueber diesen kurzen Satz, ja eigentlich nur über ein einziges Wörtchen darin, über das **Musice**, ist einmal ein literarischer Krieg entstanden, der Jahr und Tag dauerte, und sich von Sachsen aus bis an die Nordsee, an den Rhein, in die Schweiz, nach Thüringen hin und bis Berlin erstreckte.

Es war in Freiberg **1749** ein Singspiel *) vom dortigen Cantor **Johann Fr. Doles**, geb. **1715**, † **1797**, einem Schüler **Joh. Seb. Bach's** und seinem Nachfolger in Leipzig, componirt und mit so großem Beifall von den Schülern des Gymnasiums aufgeführt worden, daß es, einige Mal wiederholt, **1500** Thaler reine Einnahme gewährt haben soll. **) Dies machte den Neid des Rector **Joh. Gottl. Bidermann** rege, ohne daß man recht weiß, warum, wahrscheinlich aber ärntete der Dichter, das heißt der Rector, wie es oft der Fall bei Opern ist, wenig, und der Componist, also hier der Cantor, fast alle Ehre ein, und dies bestimmte ihn, unmittelbar darauf, am **12ten** Mai **1749** beim Abgange einiger Schüler ein Programm: De Vita musica, zu schreiben *), welchem jene Stelle des Plautus zur Unterlage diente. Die Musik, sagte er darin, könne, wie alle Wissenschaften, Herz und Geist verderben; **G. J. Voss** habe sie gar nicht zu den **edlen**, sondern zu den **gemeinen** (non ad **liberales**, sed **populares**) gerechnet, und durch ihre Wirkung, ihre Reize könne sie eben so gut zum Guten, wie zum Bösen leiten. Mit dem, was ihr zur Empfehlung gereiche, wolle er sich nicht hier befassen, aber, wie aus jener Stelle im Plautus erhelle, hätten die Tonkünstler stets im Rufe eines **schändlichen** (turpi) und lüderlichen (dissolutae) Lebens gestanden, und schon der **Jubal**, der Erfinder der Musik, müsse als verdächtig erscheinen, da er nicht vom frommen, gottesfürchtigen **Seth**, sondern dem gottlosen **Cain** abstamme. Die Aegypter hätten nach dem **Diodorus Siculus** ihren Söhnen nach allen Kräften Musik zu treiben gewehrt, und unter den Griechen nennt er den **Diogenes**, den **Archidamus** und **Plutarch**, welche sich ungünstig darüber äußerten. Besonders geben ihm natürlich die **Römer** Zeugnisse der Art genug, und

*) Der Name desselben findet sich nirgends angegeben.

) Gerber's Tonkünstler-Lexikon, 1812, B. 1, S. 911, Art. **Doles.

*) Der vollständige Titel lautet: De Vita Musica ex Plaut. Mostellar. Act. III. Sc. II. 40. Praefatus. Ad Orationes Benevole Auscultandus officiose invitat M. **Joh. Gottl Biderdermann**, R. Freibergae, litteris Christoph. Matthaei. 1749. — Vier Blätter in Quart ohne Seitenzahl.

dann die noch strengeren Kirchenväter, so daß er überflüssig Stoff hatte, seine Schüler zu warnen, sich ja nicht zu viel mit so einer Kunst einzulassen, und Anderen zum Aergerniß, sich zum Schaden, einer ausschweifenden Lebensart hinzugeben, damit man ihnen nicht mit Plautus zurufen dürfe: „Musice hercle agitis vitam!"

Es ist möglich, daß Bidermann hierbei nichts Arges dachte, nicht aus Neid gegen Doles so geschrieben hatte. Die große Einnahme, welche sein Sängerchor von jenem Singspiel erhielt, der Beifall, mit welchem man vermuthlich die jungen Leute überschüttete, konnte Einzelne leicht veranlassen, die Musik mehr als die Wissenschaften zu lieben; er als ein braver Schulmann, wollte vielleicht hier schnell einlenken, aber hatte sich selbst dadurch überall Feinde gemacht.

Der berühmte Joh. Seb. Bach in Leipzig bekam das Programm sogleich von seinem ehemaligen Schüler Doles zugesendet, war höchst ärgerlich darüber und wendete sich mit dem Wunsche an den tüchtigen Theoretiker und Organisten Chr. Gotl. Schröter zu Nordhausen, dasselbe zu widerlegen, da er selbst sich einer solchen Arbeit nicht unterziehen wollte. Schröter war gern bereit, und bald darauf erschien eine „Christliche Beurtheilung" *) desselben, die nur aus zwei Blättern besteht und ohne Namen ist, übrigens sich aber weniger als Widerlegung, sondern mehr als häßliche Insinuation zeigt, die uns jetzt freilich komisch vorkommt. „Es laufe," heißt es darin am Schluß, „besagtes Programm wider Hohe Landes-Fürstliche Kirchen-Ordnung, Plaisirs und Interesse; denn wann niemand mehr (nach des Autoris Abmahnung) Musicam studiren soll, wo bliebe die Kirchen-Musik? wo würde man Operisten und Capellisten hernehmen? und was würde die Trank-Steuer darzu sagen?"

Viel derber und heftiger packte der damals als Kritiker gefürchtete Joh. Mattheson in Hamburg den armen Bidermann an. Er gab gerade im Jahre 1749 einen „Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt: la Musica" heraus, und jetzt kam so ein Programm noch in den Weg, das ihm ohne Zweifel von Bach oder Schröter zugeschickt worden war, denn jene Angabe, daß es aus Neid über den Beifall geschrieben sei, welchen die Musik des erwähnten Singspiels gefunden habe, findet sich hier Seite 8 namentlich vor. Er kommt in der genannten Schrift mehr als einmal darauf zurück, z. B. Seite 8, 38, 203, 278, und behauptet, daß das Musice vivere des Plautus gar nicht das heiße, was Bidermann denke. Man müsse es mit „getrost und gutes Muthes sein" übersetzen.

Bidermann hatte jedoch, wie Bach und Mattheson, auch die Zeitungsblätter, auf welche sie einwirken konnten, in Bewegung gesetzt, und so nahmen denn die Berliner Partei gegen den Rector, die Frankfurter und Hamburger für ihn. Die Frankfurter thaten es (1750, Seite 13), indem sie sich über Mattheson's Mithridat lustig machten. „Die Zahl der lächerlichen Büchertitel," heißt es unter anderen darin, „ist abermahl durch eine beissende Schrift vermehrt worden und unverschämt die Dedication an ein gekröntes Haupt (das Werk ist Friedrich II. gewidmet), da der Autor mit Dreck, Eseln, Stocknarren u. dgl. um sich wirft." „Die Erklärung der Redensart Musice vivere aus Gessner und Nicolai, der es ausdrücklich als vitam luxuriosam et dissolutam bezeichne, müsse doch wohl mehr gelten, als so eine Mithridatbüchse." Die Berliner Zeitungen (1750, Nr. 149 u. 150) nahmen dagegen einen Brief auf, der Bidermann selbst lächerlich machte; er habe vierzig Tage nöthig gehabt, um sich nach seinem Programm wieder erholen zu können; ein Zwist mit einem Cantor (Doles) habe ihn erst veranlaßt, die Collectaneen hierzu zu sammeln 2c. Der Hamburger unpart. Correspondent (1750, Nr. 17) berichtete gleichzeitig aber, daß in Berlin dergleichen „durch eine gehässige und feindselige Hand" eingeschaltet worden sei. Bidermann habe nicht die Tonkunst verachtet, sondern nur den Mißbrauch getadelt.

Auch in der Schweiz, in St. Gallen, erschien eine Schrift: „Aufrichtige Gedanken über das Bidermannische Programma de Vita Musica und die darüber gefällten Urtheile" (zwei Blätter in Quart), die der Professor Gottsched in Leipzig, den Mattheson in seinem Mithridat auch tüchtig zerzaußt hatte, in seinen „Neuen Büchersaal" (1750, Bd. 9, St. 4) aufnahm, weil sie ebenfalls auf Gessner's Thesaurus sich stützte.

Zugleich aber griff ein anderer Feind von Bidermann zu einem schändlichen Mittel. Es erschienen nämlich angeblich in Freiberg von dem armen Rector selbst „Nachgedanken" *) desselben, die in den Berliner Zeitungen (1750, Nr. 71) sogleich angezeigt und

*) Christliche Beurtheilung des von Herrn M. Bidermann, Freibergischen Rectore, im Monat May des 1749sten Jahres edirten Programmatis de Vita Musica. Anno 1749. In Quart.

*) Nachgedanken Herrn M. J. G. Bidermann's, Rectors der Schule zu Freyberg über sein Programma de Vita Musica, in einem Verweißschreiben an eine hochwürdige Person zu Freyberg entworfen. Freyberg, auf Kosten des Verfassers. 1750. Vier Blätter in Quart.

noch mit hämischen Zusätzen vermehrt wurden. Bidermann trat darin als reuiger Sünder auf, der sein Programm mit dem Ephorus der Freiberger Schule bei einem Glase Wein entworfen habe ꝛc.

Gleichzeitig kam aber noch etwas an den Tag, das den trefflichen Bach, der schon dem Tode nahe war, höchst unangenehm berühren mußte.

Chr. Gottl. Schröter in Nordhausen hatte, wie oben gesagt, auf Bitten Joh. Seb. Bach's seine zwei Blätter geschrieben, und wenn auch nicht Bach selbst hämische Zusätze einschaltete, so waren sie doch, wie es scheint, durch seine Vermittelung hineingebracht worden, wodurch die Schröter'sche „Christliche Beurtheilung" zu einem Libell wurde. Die in St. Gallen zu Gunsten Bidermann's erschienene Flugschrift hatte aber, weil jene anonym herausgekommen war, den Cantor Georg Fr. Einike in Frankenhausen, wir wissen nicht warum, als Verfasser bezeichnet, und dieser trat nun, da Mattheson auf seinen Mithridat als eine Zugabe eine „dritte Dosis der Panacea" (Hamburg, 1751) hatte folgen lassen, in dieser (Seite 181—192) auf, um sich von dem Vorwurfe, als ob er hierbei die Hand im Spiele oder nur ein Wort geschrieben habe, zu reinigen. Er erzählt ganz einfach die Thatsache, daß Schröter von Bach aufgefordert worden sei, das Programm zu widerlegen, und die Beurtheilung dessen Beifall erhalten habe, wie er durch nachstehenden von Bach geschriebenen Brief vom 10ten Dec. 1749 beweist.

„Die Schröterische Recension ist wohl abgefaßt, und nach meinem Gout, wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen. Herrn Mattheson's Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle ich nicht, es werde des Auctoris Dreckohr *) gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden."

Darauf berichtet Einike ferner, daß Bach etliche Exemplare der Beurtheilung an Schröter geschickt habe, dieser aber über die Zusätze und Veränderungen sehr empfindlich geworden sei und ihn deshalb beauftrage, den Kapellmeister darüber zur Rede zu setzen. Er that dies so schonend als möglich, und erhielt von Bach unterm 26sten Mai 1750 folgende Antwort:

„An Herrn Schrötern bitte mein Compliment zu machen, bis daß ich selber im Stande bin zu schreiben, da ich mich alsdann, der Veränderung seiner Recension wegen, entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe; sondern solche einzig demjenigen, der den Druck besorget hat, zu imputiren ist."

Schröter war jedoch mit dieser Antwort nicht zufrieden, schrieb an Einike unterm 5ten Juni 1750 u. a.: „Der Herr Kapellmeister Bach bleibet in Culpa, er mag sich jetzt krümmen und künftig drehen, wie er will", und verlangte, daß er sich als Urheber der „Christlichen Beurtheilung" nennen solle. Der Tod machte diesem Zwist ein Ende, und ersparte dem herrlichen Bach († den 29sten Juli 1750) das Unangenehme, ein Geständniß dieser Art ablegen zu müssen.

Bidermann selbst hatte sich mit dem Streite nicht eher eingelassen, als bis die genannten Flugschriften und die Zeitungsberichte pro uud contra erschienen waren, und vermuthlich nur die Stimmen, welche zu seinem Gunsten sprachen, eben so unter der Hand zum Anklange gebracht, wie Doles, Bach und Mattheson die entgegengesetzten. Jetzt aber ließ er eine „abgenöthigte Ehren-Rettung wider die unverschämten Lästerungen über seine Einladungsschrifft de vita Musica" (Leipzig, in der Michaelismesse 1750, in Quart, 16 Seiten) erscheinen, in welcher er jedoch nur einen Auszug von Allem gab, was für und gegen ihn geschrieben war, namentlich über den Streich, welchen man ihm gespielt habe, unter seinem Namen in Freiberg angeblich eine Flugschrift erscheinen zu lassen, als das Werk eines infamen Calumnianten, eines Belials, eines Lügners, Betrügers und Lästerers (Seite 15 u. 16) darstellte.

Indessen jede Sache hat einen Anfang und ein Ende. Auch dieser Streit fand dieses, und zwar in so gelehrter Weise wie er begonnen hatte. Ein lateinisches Programm veranlaßte ihn; eine lateinische Schrift sollte ihn auch ehrenvoll schließen.

Es erschien 1751, aber ohne Angabe des Ortes, eine Abhandlung unter dem Titel: „Quid sit musice aetatem agere ex Plauti Mostellaria Act. III. Sc. II. V. 40. ad componendam controversiam de Vita Musica inter viros musicos nuper ortam exponit Alypius junior. (In Quart, 16 Seiten.) Daß dieser Name unserem deutschen harmlos entspricht, und also nur angenommen war, bedarf kaum der Erwähnung, den wahren Verfasser aber aufzufinden, war mir bis jetzt nicht möglich, und bemerke nur, daß seine Arbeit von der fröhlichsten Laune und der größten Gelehrsamkeit zugleich zeugt. Der Eingang beweist, daß die Sache alle Gemüther damals beschäftigte. Jedermann müsse sich gewundert haben, heißt es darin, daß über ein „Nichts" (de nihilo) so ein Aufhebens habe gemacht werden können. Die ganze Redensart des Plautus müsse aus dem Griechi-

*) Hierzu macht Mattheson S. 183 folgende beißende Anmerkung: „Expression basse et dégoutante; indigne d'un Maitre de Chapelle; pauvre allusion au mot: Rector."

schen abgeleitet werden, und hier sei das Wort μουσικῶς (musice) stets im edleren Sinne gebraucht worden; musice vitam oder aetatem agere heiße folglich ein mäßiges, sittsames, nüchternes, gesetztes, anständiges Leben führen. So habe es schon auch Gronov in seinen Lectionibus Plautinis 1740 erklärt und Plautus die Redensart nur ironisch angewendet. Bei den griechischen Gastmählern hätten Flöte und Lyra stets eine Rolle gespielt, um Trunkenheit und Schwelgerei zu hindern, daher die Entstehung der Redensart dort. Die aus den griechischen Schriftstellern angeführten Beweise für seine Meinung sind so schlagend und zahlreich, und die von Bidermann scheinbar das Gegentheil darthuenden Stellen so gründlich widerlegt, daß letzterer nun wohl nichts mehr aufbringen konnte, und so der Zuruf des pseudonymen Friedensstifters: „Bezähmet doch Euren Zorn (o cohibite iras)!" in Erfüllung ging.

Ob wohl auch in unseren Tagen wegen einer solchen Redensart, die am Ende Einer so wenig recht versteht als der Andere, ein jahrelanger Federkrieg geführt würde? Wohl nicht, und sicher war ein derartiger Kampf nur vor hundert Jahren möglich.

Für Violine.

L. Jansa, Op. 72. Six Duos pour Violon et Violoncelle. — **Leipzig, C. F. Peters. 3 Hefte, Nr. 4, 5, 6. à 25 Ngr.**

Es liegen uns Nr. 4, 5 u. 6 von diesem Werke vor. Der freilich mehr der älteren Schule, großentheils der Mayseder'schen Richtung angehörige Tonsetzer bewährt auch in diesem Werke den wackeren Schulmann und talentvollen Musiker. Zeichnet er sich auch nicht durch Neuheit in der Erfindung aus, weder in dem Inhalte noch in der Form, so liefert er in den vorliegenden Duetten doch sehr schätzbare, gut gesetzte, melodiöse Uebungs- und Lesestücke, und noch überdies in der seltneren, aber gewiß sehr wünschenswerthen Zusammenstellung obiger beiden Instrumente, für welche außer einigen bekannten schwierigen Bravourstücken fast gar Nichts von so guter, brauchbarer Art vorhanden ist, als uns der genannte Künstler hiermit übergiebt. Die Schwierigkeiten sind mäßig, die Baßstimme sehr bedacht und beschäftigt.

Jul. Eichberg, Op. 12. Trois Duos concertans pour deux Violons. — **Leipzig, Peters. 3 Hefte, Nr. 4, 5, 6. Pr. à 25 Ngr.**

Ein braves Werk. In Form und Inhalt bedeutender, selbstständiger als das vorher besprochene. Die Melodieen sind frisch und unterhaltend, die Formen und Gänge zum Theil neu, und bieten eine nicht unwillkommene Uebung im Lesen für den höher gebildeten Geiger, dagegen nützliche Studien für den Schüler. Das concertirende Element darin ist nur ein mäßiges, und hat besonders eine gute, wohl durchgeführte Bearbeitung durchaus nicht gehindert; es ist also zum Theil die höchst wünschenswerthe Vereinigung concertirender, d. h. die Schönheit und den Umfang des Instrumentes entwickelnder und gut gesetzter — den Kunstregeln der inneren Bearbeitung und Durchführung entsprechender Musik glücklich erzielt; ein Vorzug, der gewiß nicht hoch genug angeschlagen werden kann, und den ärgerlichen, gewöhnlich mißverstandenen Streit über Geist oder Form durch eine glückliche Vereinigung beider Gebiete menschlicher Thätigkeit aufhebt. In Nr. 4 ist der Schlußsatz à la Polacca das bedeutendste Stück. Nr. 5 ist gleich gut ausgearbeitet, und besonders der erste Satz bietet einen ziemlich neuen Triolengang. In Nr. 6 sind die Variationen des ersten Satzes besonders auch für das Instrument vorzüglich gut gearbeitet.

Delphin Alard, Op. 16. Dix Etudes brillantes pour le Violon avec accomp. d'un second Violon. — **Mainz, Schott. Pr. 3 Fl.**

Der Glanzpunkt unseres diesmaligen Violinberichts! — In einer so dürren Violinzeit ist es wahrhaft wohlthuend, einem so ansprechenden Beweise von ausgezeichnetem Talent zu begegnen. Der bescheidene Künstler hat das Werk „aux amateurs" gewidmet; wir fürchten aber nicht zu irren, wenn wir meinen, es wären Sächelchen darin, denen auch der tüchtige Künstler unvorbereitet zu begegnen, keine sonderliche „Liebhaberei" daran finden möchte. Mit dieser Widmung contrastirt freilich auch der nachher auf dem Titelblatte zu lesende Umstand, daß diese Uebungen in die Klassen des Pariser Conservatoriums aufgenommen worden sind. Im Ganzen sind diese Uebungen aber mehr als Uebungen; es sind schätzbare Musikstücke, voll angenehmer, zum Theil neuer, frischer Melodie, mit vieler Grazie und feinem, geläutertem Geschmacke gearbeitet, obschon sie zuweilen in die gefällige Tändelei französischer Kunst übergehen. In diesem Werke ist besonders der Verein von Geist, besonders Melodie, und Form bewunderungswürdig, denn hier galt es, einer ganz eigensinnigen Form, z. B. ganzen Tonstücken in der dritten und vierten Lage der Violine, einen so freundlichen, natürlichen Geist einzuhauchen, als es dem Künstler gelungen ist.

Und dabei sind wieder diese Formen, an sich betrachtet, bis auf die kleinsten Einzelheiten so zweckmäßig, so in der Natur, in der tiefsten Kenntniß des Instrumentes begründet, daß man sich über das große Talent und das gründliche Studium des Tonsetzers eben so sehr freuen muß. Es giebt nämlich erstaunlich schwere, mühsam ersonnene Uebungsstücke solcher Art, die aber eben so unnatürlich und halsbrechend sind, daß man sich vielleicht aus Stolz und Ausdauer die Aufgabe stellt, dieselben einmal gründlich überwunden zu haben, daraus aber durchaus keinen bleibenden Nutzen zu ziehen vermag, weil man sich gleichzeitig fast vornehmen muß, die in solchen Kunststücken vorkommenden Wendungen erforderlichen Falles gerade nicht in den vorgeschriebenen unnatürlichen, klanglosen und wirkungslosen Lagen zu spielen, sondern auf einfacherem, wirksamerem Wege. Allein in obigem Werke fällt auch in diesem Sinne Form und Geist in Eins zusammen, d. h. die vorgeschriebenen Uebungsstücke lassen sich auch nicht besser, nicht passender, nicht wirksamer vortragen, als eben in den vorgeschriebenen Lagen des Instrumentes. Sogar die *pp* bei den einzelnen Uebungen sind bezeichnend und sachgemäß, denn eine andere Tonfärbung verlangt eine Stelle in dieser oder einer anderen Lage des Instrumentes, und in einer verschiedenen Lage kann dieselbe musikalische Idee ausgedrückt werden müssen, je nachdem sie im gerade vorherrschenden Sinne kräftig oder weich und zart aufgefaßt werden muß. Einzelnes hervorzuheben, so hat Nr. 1 besonders im Mittelsatze G-Dur eine liebliche, ziemlich neue Melodie, die hier und in ihrer Wiederkehr in C-Dur jedesmal drei Saiten des Instrumentes edel mit einander verbindet. Lieblich, heiter und vortrefflich gesetzt ist Nr. 2. Unbedeutender sind Nr. 3 u. 4, doch äußerst richtig und sachgemäß der Lagenwechsel im figurirten Schlußsatz von Nr. 4. Meisterhaft ist in technischer Hinsicht Nr. 5 in F-Moll und vierter Lage. Unbedeutender wieder Nr. 6. Ueberhaupt hat sich in diesem Werke die Erscheinung der Hochzeit zu Canaan nicht gerade wiederholt, denn gegen das Ende hin fängt der Wein an schwächer zu werden. Das kann indessen unserem Gesammturtheile keinen Eintrag thun, und die Kunst muß sich an Uebungen erfreuen, welche zugleich den musikalischen Sinn der Schüler anregen und beschäftigen.

August Moeser, Op. 5. Souvenir d'Afrique. Grand Rondo original pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano. — **Berlin, Schlesinger. Pr. mit Pfte. 1¼ Thlr.**

August Moeser, Op. 6. Thême original Varié pour la quatr. corde du Violon (G-Saite) avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano. — **Berlin, Schlesinger. Pr. mit Pfte. ⅚ Thlr.**

Um von diesen Erscheinungen zu sprechen, muß der vorher angestimmte Ton gewaltig herabgestimmt werden. Beide enthalten auch gar nichts Neues oder Erfreuliches. Sie lassen wohl den gewandten, gut neu-französisch geschulten Geiger vermuthen, allein es ist weder Geist noch Gefühlswärme darin wahrnehmbar, und in der Form sind sie durch die viel besseren Sachen der Art von Vieuxtemps vollkommen entbehrlich. Das erste obiger Stücke bietet ein gutes, ansprechendes Thema mit fremdländischem Anklange, und hätte gewiß für eine gute, wirksame Behandlung Stoff bieten können; allein an letzterem ist eine ermüdende Armuth fühlbar, und der brave Geiger mag als Componist zur Strafe die sich zu lebhaft aufdrängende Bemerkung uns verzeihen, daß man in Bezug auf Trockenheit wohl kaum so große geographische Treue in seinem Souvenir d'Afrique verlangt hätte, und daß seine Behandlung des Stoffes zu sehr an die Fremdherrschaft der Franzosen in jenem, an sich so eigenthümlichem Welttheile erinnert. Da das Stück bis an das Ende nichts Neues bietet, vielmehr großentheils durch unschöne Einmischung von Flageolettönen hat gewürzt werden sollen, so bemerken wir noch, daß wir der etwas eigenthümlicheren Gestaltung der Schlußfigur unmöglich Wirkung zugestehen können.

Das zweite Stück ist angeblich auf ein Originalthema gegründet; wir müssen diese Melodie aber vielmehr als ein Bellini'sches Allerweltsthema bezeichnen, und glauben nicht, daß unser Tonsetzer viel schöpferisches Talent besitzt. Was in musikalischer Hinsicht von Stücken für bloße G-Saite zu halten ist, darüber sparen wir Worte, Raum und Zeit, erinnern vielmehr nur an die Witzeleien über solche Stücke, als sie der riesenhafte Paganini vortrug, der doch mit allen solchen Kunststücken noch einen tiefen, geistvollen Sinn voll der merkwürdigsten Eigenthümlichkeit zu verbinden wußte. Indessen als Uebungsstücke für die allerdings äußerst reichhaltige G-Saite der Violine können solche Sachen dennoch selbst dann Beachtung verdienen, wenn sie das Maaß dessen überschreiten, was sich nach dem Geiste des Instruments auch in allgemeiner künstlerischer Beziehung in solcher Vereinzelung der Mittel bewirken läßt. Die Ueberschreitung dieses Maaßes ist in den figurirten Variationen vollständig vorhanden, doch zur Uebung mag das Stück immerhin empfohlen werden, um so mehr, als sich in der Behandlung der verschiedenen Lagen der Saite

Natürlichkeit und genaue Kenntniß des Instruments ausspricht.

P. L. A.

Leipziger Musikleben.

Die Erstürmung von Belgrad, Oper in vier Acten von Julius Becker.

(Schluß.)

Was nun die Musik betrifft, so müssen wir dem Componisten gerechte Anerkennung zollen. Sein Werk ist eine durchaus anständige, wenn auch nicht zündende, so doch sehr achtungswerthe Leistung. Ueberall wird dem Hörer die wohlthuende Ueberzeugung, daß es dem Componisten darum zu thun war, ein wirkliches, wahres Kunstwerk zu geben. Den Unsinn des gesprochenen Dialogs finden wir verbannt, aber auch die langen, schleppenden Recitative, die in der Weise der früheren Kunstepoche angewandt, Einförmigkeit hervorrufen, sind (nach Schumann's Peri) glücklich vermieden. Außerdem ist es die uns in dem Werke entgegentretende Bildung, das durchweg auf das Würdige gerichtete Streben, welches anspricht. Wie sehr steht in dieser Beziehung Schmidt's Oper gegen Becker's Werk zurück! Was gab Schmidt mehr als ein Sammelsurium? Da treffen wir in dessen „Prinz Eugen" ein Trinklied nach Stradella, dem etwas politischer Zeitgeist beigemischt, ferner eine Art Brautjungferlied à la Freischütz, dem etwas Naivität angeschraubt, ferner Männerchöre, wie sie in letzter Zeit beliebt geworden: alles, was auf dem Felde der Oper neuer- und nicht neuerdings Glück und Effect gemacht, hat er wiedergebracht, scheinbar sehr absichtslos, in Wahrheit aber bei den Haaren herbeigezogen. Es erfüllt mit Trauer und Schmerz, solchen Weg von den jüngeren Componisten betreten zu sehen, zumal in einer verworrenen Zeit, wo schlechterdings Charakter nothwendig ist. Dabei ist Schmidt's Text gründlich prosaisch. Was die Folge eines begeisterten Momentes sein sollte, die Erschaffung des Volksliedes, das ist einem elenden Reimschmied übergeben, der sich und die Zuhörerschaft auf Anlaß einer „Ober-Marketenderin" drei Acte hindurch martert. Hiernach wird man den Werth des Becker'schen Werkes zu schätzen wissen!

Näher das Musikalische betrachtet, so stören bei Becker die Anklänge an Fremdes, namentlich an Schumann (Peri, Rheinlied) und Mendelssohn. Natürlich wird hiermit nicht einer Reminiscenzenjägerei das Wort gesprochen: es ist die Individualität des Componisten selbst, welche sich hier widerspiegelt. So wie der Comp., nach seinen schriftstellerischen Leistungen sowohl, als nach seinen musikalischen Werken zu urtheilen, mit Ernst und Charakter eine bestimmte Richtung verfolgt, bei alle dem aber leicht äußeren Einwirkungen sich hingiebt und demzufolge sich weniger als eine festgeschlossene, selbst die Schroffheit nicht scheuende Individualität hinstellt; so sind diese Reminiscenzen Resultat einer solchen nicht streng und energisch genug sich festhaltenden Individualität, einer Eigenschaft also, die nicht durch äußerliche Beobachtung, Aufmerken auf das schon Vorhandene, und bei dem Werke in Rede nicht durch Aenderung einzelner Noten in den Melodien beseitigt werden kann, sondern nur dadurch, daß der Comp. strebt, sich selbst ganz zum Ausdruck zu bringen, mit aller Kraft an sich selbst festzuhalten. Aus dieser Eigenschaft erklärt es sich auch, daß es ihm nur selten gelungen, den wirklich erschöpfenden Ausdruck für die verschiedenen Situationen zu gewinnen, daß er nur annähernd den Charakter derselben erreicht hat, erklärt sich gleichfalls der Mangel an Frische und Ursprünglichkeit, der an vielen Stellen bemerkbar ist.

Am gelungensten sind zweifelsohne die Derwischchöre im zweiten, charakteristisch sind die Ballets im dritten Act, wie denn überhaupt das Phantastische das Gebiet ist, wozu der Comp. am meisten sich befähigt zeigt. Nächstdem gilt dies vom Lyrischen. So ist das Zigeunerlied im ersten Act „durch Flur und Wald 2c." reizend, in der ersten Hälfte allerliebst, gewöhnlicher dagegen in der zweiten Hälfte. Das dramatische Element ist am schwächsten ausgeprägt. Der höchste dramatische Moment der Oper, als nämlich Leila (im zweiten Act) unter die Schaar der Derwische stürzt, sich ihnen als Christin gegenüber stellt, und den Alles hinopfernden Entschluß, für Guido zu sterben, muthvoll kundgiebt, dieser Moment geht fast ganz verloren, die erschütternde Macht dieser Willensäußerung kommt nicht zum Ausdruck. Hier vornehmlich fehlt der Schwung, der zündende Funken schlägt nicht ein! Auch in den Chören fehlt es an der rechten Kraft; sie sind nicht sehr wirksam, woraus sich zum Theil der nicht ganz befriedigende Gesammteindruck erklärt. Die formelle Gestaltung der Stücke hindert gleichfalls oft die dramatische Raschheit im Einzelnen. Ritornelle 2c. halten auf, so daß der Zuhörer erkältet, statt lebendig und frisch in der Strömung der Begebenheiten erhalten wird. Kürze des Ausdrucks, so zu sagen republikanische Kürze aber ist erforderlich, soll diese Hauptbedingung, das Interesse wach zu halten, erfüllt werden. Die schwächsten Nummern der Oper sind die Arie des Eugen im dritten Act: „Denn wer für Gott und Vaterland 2c." und das Duett in der ersten Scene des vierten Acts

zwischen Leila und Guido. Diese ganze erste Scene ist übrigens entschieden zu lang.

Die Charakterzeichnung betreffend, so sind Anfänge dazu da. Es kommt jedoch zu keiner Bestimmtheit. Sämmtliche uns entgegentretende Charaktere sind etwas farblos.

Ob nun der Eindruck des Werkes in vieler Hinsicht, ja überwiegend ein günstiger ist, so wird sich die Oper dennoch nicht lange auf dem Repertoire halten. Man wird sie aber gern ein Mal sehen, und ist sie deshalb Theatern, welche einheimischen, welche deutschen Componisten Aufmerksamkeit zuwenden, zu empfehlen. Im Einzelnen ist Schmidt unserem Componisten an Gesundheit und Naturkraft, so wie durch einige glückliche Treffer überlegen; wie bemerkt, so fehlen Becker's Oper solche zündende Momente. Diese bewegt sich — ihr großer Vorzug vor jener — in edler Haltung von Anfang bis Ende; sie gewinnt unsere Anerkennung, steigert aber nicht die Empfindung zu einem Brennpunkte.

Der Comp. strebe nach Individualität, welche zugleich die Bedingung aller höheren Klarheit in der Ausprägung der Gedanken ist; er lasse sich anwehen von dem Hauche der Zeit, die, der gemüthlichen Hingebung feind, Kürze, Raschheit, Strenge verlangt. Da er den künstlerischen Fonds der alten Zeit in vollem Maaße besitzt, da ihm die Kunst Sache des Herzens und nicht des Handwerks ist, da er also auf dem Grunde steht, auf den sich alle Elemente der Neuzeit beziehen müssen, sollen sie fruchtbringend werden, so bedarf es nur dieser Elemente selber, damit sein Schaffen den Erfolg ungetheilt davontrage, der ihm und Allen, die gleich ihm dem Höchsten nachstreben, zu wünschen ist. Erfüllen sich diese Bedingungen, so bleibt kein Zweifel, daß Becker ein bleibenderes Werk einst hervorbringen wird!

Unserer Theaterdirection, die sich um vaterländische Interessen schon vielfache Verdienste erworben, sei schließlich Dank gebracht für Aufführung der besprochenen Oper. Fahre sie fort, für deutsche Kunst und Künstler vor allem wirksam zu sein!

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Bücher.

F. W. Gläntzer, Ueber Tonwellen und ihre Verbindungen; über Stöße, Combinations- und mitklingende Töne, Tonleitern, Tonarten, sechste Stufe in Dur und Moll, Stimmung der Tasteninstrumente, namentlich der Kirchenorgel, nach dem Pendel, ohne Stimmgabeln 2c. 2c. Geh. Kl. 8. 64 S. Minden, Fiszmer u. Comp. 10 Sgr.

Die Mittheilungen in diesem Schriftchen sind nicht nur für Orgelstimmer, denen der größte Theil derselben zunächst gilt, sondern auch für Musiktreibende überhaupt von Interesse. Der Verf. spricht anfangs in den „Klang, Ton" überschriebenen Sätzen von dem Eindruck, welchen Luftwellen von regelmäßiger und hinreichender Geschwindigkeit auf unser Gehör machen, und von dem Wellenverhältniß zweier Töne. Nachdem er auf den Unterschied zwischen Wellen und Schwingungen aufmerksam gemacht, geht er zur Durtonleiter über, ermittelt mit Hülfe der vorher aufgefundenen Verhältnisse die Wellenzahl ihrer Töne (in der kleinen Octave), wobei sich für die Sexte a, je nachdem man die Wellen dieses Tones nach d oder f berechnet, ein verschiedenes Resultat herausstellt, und sagt, daß man durch diese Wahrnehmung auf die Natürlichkeit unserer gebräuchlichen Tonleitern mißtrauisch werde. Er entwickelt hierauf das Ergebniß der Theilung einer Seite in zwei, drei, vier 2c. bis zwanzig gleiche Theile, und findet, daß die einzigen nachbarlichen Töne, welche man als Leiter einer Durtonart gelten lassen kann, auf Contra-C bezogen, nur $\overline{c}.\overline{d}.\overline{e}$ sind; mit anderen Worten, daß die Natur nicht unsere gebräuchliche Durtonleiter, sondern nur den Anfang derselben, die ersten drei Töne, und etwa den Schluß $\overline{h}.\overline{\overline{c}}$ liefert. Um die übrigen Töne der Tonleiter hervorzuziehen, fährt er fort, müsse man sich nach anderen Grundtönen, den Erzeugern derselben, umsehen; da das Verhältniß 1 zu 2 (Grundton zu Octave) dazu nicht dient, so nimmt er das nächste Verhältniß 2 zu 3 und umgekehrt 3 zu 2, wodurch die Töne $\overline{g}.\overline{a}.\overline{h}$ und $\overline{f}.\overline{g}.\overline{a}$, und mit ihnen die Reihe g . a . h . $\overline{c}.\overline{d}.\overline{e}.\overline{f}.\overline{g}.\overline{a}$ gewonnen werden. Unsere gebräuchliche Durtonleiter besteht demnach aus drei natürlichen Leitern, nämlich aus der C- (tonischen), der G- (Dominant-) und der F- (Subdominant-) Leiter. „Die tonische Leiter c . d . e macht den Anfang, dann folgt die Subdominantleiter f . g . a und hierauf die Dominantleiter g . a . h;

jedoch greifen die zwei letzteren so in einander, daß man ihre Begrenzung nicht sieht und nach Willkühr annehmen kann.“ Darnach bestimmen sich nun die Grundbässe zur Durtonleiter also:

Leiter c . d . e . f . g . a . h . c.
Bässe (C . G . C . F . C . F . G . C.
G . D.

Wählt man statt dieser Leiter die natürlichere, oben angeführte Reihe g bis a, so tritt die Regelmäßigkeit der Bässe deutlich hervor, nämlich: G . D . G . C . G . C . F . C . F. Um die C-Dur-Tonleiter mit c anfangen und mit c endigen zu lassen, was des befriedigenden Schlusses wegen erwünscht sein muß, wähle man die Ordnung: c . d . e . f . g . a . g . a . h . c mit den Bässen C . G . C . F . C . F . G . D . G . C. Die Molltonleiter ergiebt sich nach dieser Ordnung, wie folgt: a . h . c . d . e . f . e . fis . gis . a mit den Bässen A . E . A . D . A . D . E . H . E . A. — Der nächste Abschnitt handelt von der absoluten Anzahl der Tonwellen und deren Ermittelung (von den Schwebungen, oder besser: Stößen). Dann kommt die Stimmung der Tasteninstrumente. Hier thut der Verf. zuvörderst die Nothwendigkeit der Temperatur dar, und giebt, um die Vertheilung der Mißstimmung, welche dadurch erwächst, daß sich für die sechste Stufe zwei verschiedene Wellenzahlen ergeben, ganz gleichförmig zu machen, die Wellenzahlen für alle Töne der Octave c bis c. Ausführlich spricht er ferner von den Combinationstönen, und nachdem er noch Einiges über das Secundenpendel, über das veränderliche Pendel, über die Beobachtungen und Zählungen der Stöße, über die Regelmäßigkeit des Windes der Orgel, endlich über die Hülfstöne vorausgeschickt hat, giebt er die Anleitung, eine Kirchenorgel unter Benutzung des vorher über Stöße und Wellenverhältnisse Gesagten zu stimmen. Das Verfahren, nach dem Pendel zu stimmen, wenn letzteres für jeden Fall schon im Voraus berechnet ist, hält der Verf. für so leicht und kunstlos, daß jeder Orgelstimmer, welcher sich einmal damit bekannt gemacht hat, nie eine andere Art zu stimmen anwenden wird. Durch dieses Verfahren, welches er angiebt, wird eine Reinheit hergestellt, die sonst das beste und geübteste Gehör bei weitem nicht erreichen kann. Um die Rechnung zu erleichtern, hat der Verf. die Exponenten auf die Potenzen vom zweiten bis elften Grade berechnet. Da die Tonhöhe aller Orgeln nicht dieselbe ist, so hat er für a sechs verschiedene Tonhöhen angenommen. Die Angabe der Pendellängen für alle Fälle nach sorgfältiger und zuverlässiger Berechnung ist schließlich beigefügt, so daß die Stimmung einer Orgel auf die in diesem Werkchen beschriebene Art auch dem Stimmer möglich wird, welcher die Gründe nicht eingesehen hat.

Der hier skizzirte Inhalt der Schrift weist darauf hin, daß der Praktiker sowohl, als Jeder, der Interesse für die Musikwissenschaft hegt, sehr schätzbare Mittheilungen findet. Dieselben dienen zur Förderung der Theorie der Tonsetzkunst und zugleich auch der Praxis. Diese mit jener eng zu verbinden war das Ziel des Verf., und deshalb möge namentlich der Orgelbauer, welcher sich nicht damit begnügt, die Kunst des Stimmens handwerksmäßig zu betreiben, sondern in das Innere derselben einzudringen sucht, sein Augenmerk auf das richten, was ihm hier als Resultat sorgfältiger Beobachtungen und Berechnungen geboten wird. Die eigenthümliche Construirung der Tonleiter verdient Aufmerksamkeit, und mag auch Anderen Veranlassung sein, Kenntniß von dem Werke zu nehmen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Achtundzwanzigster Band. **№ 52.** Den 27. Juni 1848.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus New-York.

Die Zeitschrift erhielt von ihrem eifrigen Correspondenten „Brother Jonathan" einen Bericht, datirt vom Mai 1848, aus dem wir hier das Wesentlichste mittheilen.

Es ist erfreulich, zu bemerken, wie die kräftige Republik der Vereinigten Staaten, nachdem sie sich im Inneren gefestigt, mit Eifer den schönen Künsten Geld und Zeit opfert. Nicht ein bloßes Nachäffen der Mode des europäischen Continents, oder das Streben, sich nach den Mühen des Tages eine leichte, gedankenlose Unterhaltung zu verschaffen, dürfen wir darin erkennen. Die Absichten der Amerikaner sind edleren Wesens, und der gesunde, vorurtheilsfreie Sinn, welcher der ganzen Nation eigen, offenbart sich auf eine für uns fast beschämende Weise in der Beachtung des höheren Kunstgenius der deutschen Nation, in der Mißachtung des faden, italienischen Geklimpers. So kam es, daß die nach New-York importirte große italienische Oper keine Geschäfte machte. Die Gesellschaft war groß; sie zählte ein halb Dutzend Primadonnen, führte ein eigenes Orchester, und für sie war ausdrücklich ein neues Haus gebaut worden. Unser Correspondent sagt: „Eine stehende italienische Oper hier zu gründen, steht mit unserem Kunstgeschmacke in eben demselben Verhältniß, als ob wir in politischer Beziehung aus Amerika ein Königreich bilden wollten. Italienische Musik kann hier nicht bestehen, weil sie eben Nichts ist." Madame **Bishop**, eine Engländerin, sang in den philharmonischen Concerten. Wie alle englische Sängerinnen, wählte sie zu ihrem Vortrage Arien italienischer Meister, und darum sagt Bruder Jonathan: „wie schade, daß sie ihr Talent nicht besserer Musik widmet!"

Die im philharmonischen Concert ausgeführten Orchesterwerke sind Compositionen deutscher Meister. Beethoven, Weber, Spohr, Mendelssohn, Lindpaintner, Kalliwoda sind die geliebtesten und geehrtesten. Lieblingsstücke der Amerikaner (wie unser Berichterstatter sagt) sind: die C-Moll Symphonie und Egmont-Ouvertüre von Beethoven, von Weber die Ouvertüre zur Euryanthe und die Jubelouvertüre, deren Schluß aber die Amerikaner keinen Gefallen abgewinnen können, „weil es ihren Ohren zu aristokratisch klingt." Von Spohr wurden aufgeführt die „Weihe der Töne" und die erste Symphonie (Op. 20), letztere hier zum ersten Male. Sie gefiel, als „gefällige Composition". Von Mendelssohn führte die Gesellschaft auf: den Sommernachtstraum, die A-Moll Symphonie, die Ouvertüre zur schönen Melusine; von Lindpaintner: die Ouvertüre zum Vampyr und eine Symphonieconcertante für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Orchesterbegleitung, vorgetragen von den HH. Kyle, Stark, Wiese, Wöhning, Reiff. Die Concertouvertüre Nr. 11 (Op. 143), in B, von Kalliwoda, hält der Berichterstatter zu geringfügig für ein größeres Concert.

Clavierconcerte spielten die HH. Hoffmann (Mendelssohn's G-Moll), dessen Spiel jetzt noch zu wild und ungestüm, von dem sich aber Gutes für die

Zukunft erwarten läßt, Tim und Scharfenberg (Dussek's B-Dur Concert), und Letztgenannter allein in einem späteren Concertabende das G-Moll Concert von Moscheles. Dussek's Composition hat wenig gefallen, Hummel und Mendelssohn erfreuen sich größerer Bevorzugung.

Das Klagelied über die Sänger erschallt jenseits des Oceans nicht minder traurig, als bei uns. Gute Sänger mit schlechtem Programm, oder das Umgekehrte: tout comme chez nous. Das Pflaster, was diesen Schaden heilen soll, muß also den ganzen Erdball bedecken, eine einseitige Hülfe bleibt wirkungslos. — Eine eigenthümliche Aeußerung über ein Duett aus Spohr's Jessonda soll hier nicht fehlen. Bruder Jonathan will Nichts davon wissen: „je weniger man davon sagt, desto besser."

Ueber die Ausführung der Musikstücke hören wir nicht das Günstigste. Es werden Proben in nur ungenügender Zahl gehalten, und so geschieht es, daß an den Pulten des Quartetts, welches überhaupt am mangelhaftesten ausgebildet erscheint, unverzeihliche Fehler vorfallen. Auch giebt es Einzelne unter den Orchestermitgliedern, welche noch so viel mit den Noten zu thun haben, daß sie auf eine sorgfältigere dynamische Ausführung nicht Acht haben können. Doch erwähnt auch der Berichterstatter einige besser gelungene Aufführungen.

So viel aus unserem Berichte. Möge Bruder Jonathan fortfahren, uns so erfreuliche Nachrichten über den Fortschritt unserer schönen Kunst aus Amerika mitzutheilen.

D. Red.

C. F. Becker's

Bibliothek musikalischer Schriften, Musikalien und Choralsammlungen.

(Aus einem Schreiben von dem Besitzer derselben. *)

— — Sie fordern mich auf, theurer Freund, Ihnen wiederum etwas Näheres über meine Bibliothek mitzutheilen, und gern komme ich Ihrem Wunsche nach, da dieselbe sich sehr vermehrt hat und jetzt vielleicht eher als vor Jahren der Besprechung werth zu sein scheint. Die ganze Sammlung trennte ich in drei Hauptabtheilungen, in die der Bücher, der Tonwerke für die Kirche, Kammer und der Bühne, und der Choralsammlungen. Ueber jede dieser Abtheilungen nur einige Worte. Die Bücher, von denen jedoch alle die ausgeschlossen sind, welche die Tonkunst nur nebenbei berühren, haben kürzlich die Zahl zwölfhundert überschritten. Gehört zwar die Mehrzahl derselben der neueren, selbst neuesten Zeit an, so sind doch nicht wenig Seltenheiten vorhanden, unter die ich zweiunddreißig Werke aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, z. B. Gafor, Salinas, Frosch, Agricola, Zarlino (Letzterer allein in drei Ausgaben vom Jahr 1558, 73 und 89), und einige neunzig aus dem 17ten Jahrhundert rechne. Die Tonwerke spaltete ich in verschiedene Unterabtheilungen, wodurch das schnelle Auffinden eines jeden ungemein erleichtert wird. So stellte ich die Werke für die Bühne als eine solche Abtheilung auf, und schließt unser einziger Mozart mit seinen Opernpartituren die Reihe der Operncomponisten bei mir ab, so steht Lully in seinen sämmtlichen Werken (die Partiturausgabe von Bullard in Paris) als Grundpfeiler da. In die Mitte treten nun die italienischen, französischen, deutschen und englischen Tonsetzer, die sich sämmtlich einen berühmten Namen schufen, mit über zweihundert Werken, fast sämmtlich in Partitur. Die Kirchenmusik theilte ich in die des 16ten und 17ten, und in die des 18ten und 19ten Jahrhunderts, desgleichen bilden die Orgel-, Clavier-, Gesang- und Instrumental-Compositionen ihre besonderen Rubriken, und bald ist man in Folge dieser Einrichtung mit der ganzen Masse heimisch. Die Choralsammlungen sind gegenwärtig über sechshundert Nummern stark, und bieten aus jeder Zeit wie für jede Kirche reichen Stoff zu Betrachtungen. Die böhmische Brüderkirche z. B. tritt hier mit ihren Gesängen entgegen (ihr Gesangbuch vom Jahr 1566 ist eben so selten als kostbar), wie die katholische, welche das äußerst rare Buch von M. Veh (Leipzig, 1539) nebst vielen anderen zeigt. Die lutherischen Lieder und Weisen sind in mehr als hundert Büchern vom Jahr 1543 an vorhanden, und die reformirte Kirche entfaltet ihre Gesänge in Verbindung mit sechserlei lebenden Sprachen, der französischen, deutschen, italienischen, holländischen, polnischen und dänischen.

So sehen Sie, th. Fr., wie die vor fünfundzwanzig Jahren mit einigen unbedeutenden Werken begonnene Sammlung durch fortwährendes Streben und strenges Zusammenhalten heraufgewachsen ist, und wie ich Ihnen schon früher mittheilte, daß ich hoffte, der kleine Schatz werde sich mit der Zeit vermehren, so hoffe ich auch noch jetzt darauf. Doch sollten es die Umstände anders gebieten, nun so wünsche ich nur, daß die Sammlung, die mit so großer Ausdauer und Liebe gepflegt ist, wo möglich für lange Zeit erhalten werden möge, da ich einmal fest der Meinung bin, daß das Geschichtsstudium nicht etwa eine Grille zu nennen ist, sondern von einem jeden wahren

*) Vergl. Band XIV. Nr. 7 d. Zeitsch.

Künstler gefordert werden muß, denn nur die Vergangenheit lehrt uns, was wir in der Gegenwart leisten sollen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. An weiblichen Zugvögeln fehlt es nicht: Frl. v. Marra war in Elbing und singt mit vielem Beifall in Königsberg; Frl. v. Lagrange von Paris in Wien; Frl. Kreutzer von Detmold nächstens in Leipzig; Frau Löwe-Herzberg von Cöln im Hamburger Stadttheater; Frl. Schwarzbach von Leipzig nächstens in Prag. —

Vermischtes.

Eine **merkwürdige Comödie** wurde vor Kurzem im Pariser großen Opernhaus aufgeführt. Es war eine ganz außerordentliche Vorstellung an einem Sonntag Nachmittag. Die provisorische Regierung hatte befohlen, daß ein Freiheitsbaum in diesem Hofe gepflanzt werden sollte; und Monsieur Ledru-Rollin fand sich zur bestimmten Stunde nebst dem Polizeipräfecten Caussidière zu diesem Zweck im Opernhofe ein. Das Orchester war am Garderobemagazin aufgestellt. Der Pfarrer der Kirche St. Roch weihte das Bäumchen und sagte dann: „Bürger! die Fahne unseres Herrn Jesus Christus, die Standarte des Kreuzes muß sich wundern, sich hier zu sehen. (Der Herr Pfarrer und die ganze Geistlichkeit, die ihn begleitete, waren von den Tänzerinnen und Choristinnen der Oper umgeben.) Doch nein, es ist doch das Haus der Harmonie, und Gott ist ja der Vater der Harmonie selbst." — Hierauf hielt auch Ledru-Rollin eine Rede, in der er von der glücklichen Zukunft der Republik und der Oper sprach; er lobte die Chöre und Gesänge der Jüdin, ja, die Gegenwart der katholischen Geistlichkeit ganz vergessend, erwähnte er sogar der Hugenotten und gedachte Luthers lobend. Er versicherte, daß die Oper nun endlich auch den Propheten Meyerbeer's erhalten werde; derselbe solle noch vor Ablauf des Theaterjahres auf die Bühne gebracht werden. Diese erhabene, noch unbekannte Schöpfung, von den ersten Sängern und Tänzern Europas aufgeführt, müsse ganz Europa herlocken, um sie zu bewundern. M. B.

In **Dresden** wurde am 14ten Juni „Guttenberg", romantische Oper von C. Prechtler, Musik von Ferd. Fuchs, zum ersten Male aufgeführt. C. B. berichtet darüber: Während die beiden letzten neuen Opern dem Repertoir durch die Darstellung sogleich verloren gingen, wird Guttenberg trotz der gelungeneren Aufführung an der eigenen Armuth zu Grunde gehen. Ich erzähle Nichts vom Sujet; denn es wäre grausam, in der jetzigen Prüfungszeit der Theaterdirectionen, wie sie nicht sein sollen, Jemand vom eigenen Hören und Sehen abzuhalten. Das Urtheil über den Text wird Niemand in Bedenken setzen. Nur sei bemerkt, daß zwar Guttenberg derselbe Guttenberg ist, welcher durch seine Erfindung die Bildung und Freiheit des Geistes der Welt sicherte, daß aber der genannte Johann Faust, sein Nebenbuhler in Liebe, mit dem großen Volksmanne Johannes Faust nicht zu vermengen ist; der Name Faust mag im Mittelalter so beliebt gewesen sein, wie etwa jetzt Fischer, Schmidt ꝛc. Auch die Musik bereitet dem gesunden Urtheile keine Täuschungen. Der Componist, Kapellmitglied in Wien, ward vor kurzer Frist seiner weiteren Laufbahn durch den Tod entrissen. Begegnen wir auch einem originalen, schöpferischen Geiste in seiner Musik keineswegs, so ist dem gemüthlich ansprechenden und musikalisch gebildeten Talente doch ein poetischer Anflug eigen, der sich einige Male, wiewohl nicht fertig und bedeutungsvoll genug, in der Oper offenbart. So in dem höchst vortrefflichen Finale des ersten Actes und in dem Zechgelage des zweiten Actes. Sonst ist dies Werk ganz im Charakter der Restaurationsepoche, und unsere Zeit, neu an großen Begebenheiten und an kreisenden Gebilden der Zukunft, will auch in der Kunst endlich das erfrischende Element neuer Gedanken, neuer Wendungen und selbstständiger Charaktere genießen. Im Guttenberg fehlen nun sogar die pikanten, wohlbedachten Zusammenstellungen und Verbindungen, welche dem alten Stoffe ein neues geschmackvolles Ansehen geben können. Diese Oper ist in Dresden um sechs Monden zu spät vorgeführt.

Indem wir uns auf die Ankündigung des **Kontski**'schen Concertes in einer früheren Nummer unserer Zeitung beziehen, können wir nun Guhr's Urtheil über den Künstler mittheilen. Es lautet: Die politischen Ereignisse der jüngstverflossenen Zeit werden uns wahrscheinlich noch lange des Besuches jener großen Tonkünstler berauben, die noch kurz zuvor, gleich singenden Zugvögeln, auf ihrer musikalischen Pilgerschaft bald diese, bald jene Stadt durch ihr ungewöhnliches Talent entzückten. Nur einer von diesen Lieblingen der Muse, Apolinary Kontski, Zögling Paganini's, bietet uns die freundliche Erscheinung des Gegentheiles. Verflossenen Montag erfreute uns dieser junge, unvergleichliche Virtuos durch ein im hiesigen Theater von ihm gegebenes Concert. Wie den Enthusiasmus des Publikums schildern, welches, durch seinen magischen Bogen bald in Wehmuth versenkt, bald zur Begeisterung hingerissen, denselben nach jedem Stücke mit Beifallssturm hervorrief? Kontski's Flageolet, seine Triller in dieser Art und die von ihm erdachte gleichzeitige Doppelwirkung des Bogens und des Pizzicato (von unserem jungen Künstler Pizzi-Arco benannt) sind unvergleichlich, seine Methode und seine Compositionen von einer Originalität, welche alles bisher Gehörte ausschließen möchte. Kontski ist mit allen Schulen der großen Meister vertraut, und nicht selten trug er in Frankreich an demselben Abend ein Concert des classischen Rode oder Viotti, das Tremolo des eleganten Bériot und den Carnaval des originellen Paganini in dem so verschiedenen Genre der drei Schulen vor, deren Meister die genannten

Componisten sind. Kontski selbst aber gehört nur sich an und hat sich seine eigene Bahn gebrochen. Vielseitigem Verlangen entsprechend, wird Hr. Kontski Freitag den 26sten Mai sein zweites und letztes Concert geben.

Guhr,
Kapellmeister des Frankfurter Theaters.

In **Samuel Ludwig's** „Reise in den Vereinigten Staaten", welche er als Licht- und Schattenbilder republikanischer Zustände bei Jurany in Leipzig erscheinen ließ, wird ein Concert in Bloomington beschrieben, welches eine klägliche Schilderung der musikalischen Zustände in jenen Gegenden giebt. Der Verfasser erzählt: „In Bloomington besuchte ich ein Concert; es war ein non plus ultra einer Parodie auf Kunst und ein kunstliebendes Publikum. Die Vorstellung war im Saale eines Gasthofes. Als ich eintrat, wurde eben durch einen burlesk gekleideten jungen Mann und ein recht hübsches, rundleibiges Mädchen ein Duett gesungen, — und wie gesungen! Als das Künstlerpaar mit einem Knix hinter den Vorhang sich zurückzog, erfolgte tobender Beifall, ausgesprochen durch Schreien, Pfeifen und Stampfen. Als während des Gesanges einer meiner Reisegefährten den Saal betrat, erscholl es laut: „John, by Jesus, are you here! Where the Devil do you come from? (Hans, bei Jesus, bist du hier! Wo beim Teufel kommst du her?) Und ein Rudel von der ersten Bank umringte den John und schleppte ihn mit starken Tritten in die Bar hinab, um ihn zu traktiren. Ich sperrte Augen und Ohren auf, und hätte ich nicht die englische Sprache gehört, ich wäre versucht gewesen zu glauben, eine Zauberkraft habe mich plötzlich an die Grenze der Wallachei versetzt. — Nach dem Duett folgte ein Solo der Prima-Donna, die erschien mit Noten in der Hand und sang auswendig:

„Der Hahn bedarf der Noten nicht,
Wenn er sich zum Solo bläht,
Und sein Lied am Miste kräht."
„Sitting on a rail." —

Als nach dem Solo das Auftreten eines Künstlers im Charakter eines Indianer-Häuptlings angemeldet wurde, erhoben mehrere Stimmen ein Zetergeschrei, und zornig springt der Indianer aus den Coulissen hervor und sagt: „Gentlemen, if I shall perform a character I will do it alone; if you will perform it than I better ride home." (Meine Herren, wenn ich einen Charakter darstellen soll, so thue ich es allein; wollen Sie ihn darstellen, so fahre ich lieber nach Hause.) — Plötzliche Stille erfolgte, und der Häuptling begann seine Declamation, welche das Rachegefühl eines beleidigten Wilden ausdrückte, und den Indianer höher stellte als den Weißen, da jener gern den Kopf scalpirt, doch dieser das Herz verpestet. Er hat den Charakter des Wilden wirklich meisterhaft dargestellt, so sehr, daß ich im Anschauen der Geberden, im Vernehmen der Worte der Verzweiflung und der Rache, zwischen Bewunderung und Entsetzen schwebte, und dem Indianer hätte beistehen mögen im Kampfe gegen den Weißen. — Nach dieser Vorstellung folgte der beliebte Neger-Gesang mit Bonjo-Begleitung, der aber so erbärmlich war, daß es mir unmöglich schien, das Ende abzuwarten. So weit ist bis jetzt die Kunst im fernen Westen gediehen! — Die Sängerin war die einzige Dame im Saal, zur Ehre der Ladies von Bloomington sei es gesagt, und die Herren, die da waren, und von denen einige ganz naiv auf dem Fußboden Platz nahmen, gehörten durchgehends zur haute-volée der Goddamn-Classe."

Die **Abendzeitung** erzählt: Auf eines Componisten schlechte Variationen schrieb Jemand:

Du hast uns Variationen gebracht
Vor denen man Respect hat;
Du hast das Sprichwort zu Schanden gemacht:
„Variatio delectat."

Curiosum. Der Musikdirector Fahrbach in Wien, der bei Domayer im Garten spielt, hat kürzlich mit seinem Orchester einen „Katzenmusik-Walzer" aufgeführt, der in seiner Art classisch ist. Beschreiben läßt er sich aber nicht; nur so viel kann ich sagen: der Walzer fängt mit ungeheueren Dissonanzen an und geht dann in das Thema über, welches aber nicht gespielt, sondern von dem größerem Theil des Orchesters „miaut" wird. In der Mitte des Walzers kommt die Melodie: „Es ritten drei Schneider zum Thore hinaus", aber auf eine so gräßliche Weise vorgetragen, daß man sich den Bauch halten muß vor Lachen.

Bemerkung.

Bei Beginn des neunundzwanzigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Robert Friese.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß
zum acht und zwanzigsten Bande
der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Cassel.

Aus Darmstadt.

Aus Dresden.

Aus Emden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Hamburg.

Aus Köln.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus London.

Aus Magdeburg.

Aus New-York.

Aus Paris.

Aus Westphalen.

Aus Wien.

Kürzere Notizen und briefliche Mittheilungen.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Repertorium für Manuscripte.

Berichtigungen. Seite 31 a, Zeile 5 v. u. lies L. Hetsch statt L. Pischek.
„ 284 a, „ 8 v. u. „ J. Merk „ J. Merkel.